

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Н. М. Шахназарян

ФИЛОСОФСКАЯ ПОЭЗИЯ
С. Т. КОЛРИДЖА

МИНСК
БГУ
2020

УДК 821.111.09"18"(092)Колридж С. Т.

ББК 83.4(4Вел)5-8Колридж, 445

Ш31

*Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Белорусского государственного университета*

Рецензенты:

кандидат филологических наук *Г. В. Синило*;
кандидат филологических наук *О. А. Судленкова*

Научный редактор *Л. В. Сидорченко*

Шахназарян, Н. М.

Ш31 **Философская поэзия С. Т. Колриджа / Н. М. Шахназарян ;**
науч. ред. Л. В. Сидорченко. — Минск : БГУ, 2020. — 243 с.
ISBN 978-985-881-006-1.

Представлено научное исследование философской поэзии английского романтика С. Т. Колриджа, чьи идеи оказали существенное влияние на развитие европейской мысли XIX–XX вв. В белорусском литературоведении монография о творчестве С. Т. Колриджа издается впервые.

УДК 821.111.09"18"(092)Колридж С. Т.
ББК 83.4(4Вел)5-8Колридж, 445

ISBN 978-985-881-006-1

© Шахназарян Н. М., 2020
© БГУ, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
1. СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ ФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДОВ	
С. Т. КОЛРИДЖА	31
1.1. Динамическая философия или система органического единства	33
1.2. Философско-эстетические категории и тетрарная формула бытия	73
2. ЭВОЛЮЦИЯ ФИЛОСОФСКОЙ ПОЭЗИИ С. Т. КОЛРИДЖА	93
2.1. Эготизм как способ лирического переживания.....	96
2.2. Символика тетрарной модели мира и мотив страдания в поэмах С. Т. Колриджа	123
2.3. Философская проблематика в поэзии 1800—1834 гг.	145
3. С. Т. КОЛРИДЖ И ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ	
 ИСКАНИЯ АНГЛИЙСКИХ РОМАНТИКОВ	173
3.1. Философская концепция Бога в художественном мире С. Т. Колриджа и Дж. Г. Байрона.....	175
3.2. Поэтико-стилевые параллели в творчестве С. Т. Колриджа и английских романтиков.....	190
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	230
ПЕРЕЧЕНЬ УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ	232
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	233

ВВЕДЕНИЕ¹

Проблема соотношения философии и поэзии привлекала неизменное внимание как философов, так и поэтов на протяжении всей истории развития западноевропейской литературы. Принято считать, что философия в качестве особой науки впервые была выделена Платоном², диалоги которого служат ярким примером поэтизации философской мысли³. «Плодотворное напряжение, существующее между областью поэзии и областью философии»⁴, связано с противоречием и сходством между мышлением посредством образов и понятий, с одной стороны, и связью и отторжением между действительной и идеальной реальностью, с другой стороны. Общность задачи поэзии и философии заключается в стремлении к созданию универсальных, категориальных, абсолютных (объединяющих конкретный и всеобщий смысл идеи и явления) понятий в философии, образов в поэзии. Этот процесс можно назвать символизацией (диалектически подвижным тождеством между конкретным частным и обобщенным целостным смыслом умозрительного понятия и идеи, художественного образа и явления действительности). В поэзии «идеализирующая направленность» осуществляется в процессе преобразования природы через воображение творца, что находит воплощение в поэтическом слове. В философии априорные сущностные идеи реальности открываются в процессе умозрительного опыта диалектического развития и обобщения понятий, выражаемого на языке, в исключительных случаях соответствующем ее природе (диалоги Платона)⁵. Поэзию и философию, кроме того, сближает сопротивление пределам заданного смысла словоупотребления

¹ В основу монографии легли авторские материалы диссертации под прежней фамилией Н. М. Саркисова.

² Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. М., 1980. С. 390.

³ Колридж С. Т. Из «Литературной биографии» // Избранные труды / С. Т. Колридж. М., 1987. С. 103.

⁴ Гадамер Х.-Г. Философия и поэзия // Актуальность прекрасного / Х.-Г. Гадамер. М., 1991. С. 116.

⁵ Там же. С. 118, 123.

навыкам практики и теории науки, искусства и жизни. Если поэзия сопротивляется «другому стихотворному произведению» или «риторике обыденной жизни», то философия — формальным аргументам и пустой софистике, чтобы не впасть в смыслоутрату или ее трансформацию¹. В этом сопротивлении в моменты идеологического кризиса в истории европейской мысли философия особенно часто прибегает к поэзии, обладающей собственным языком, отличным как от обыденной, так и ученой риторики: «Поэтическая конструкция строится как постоянно обыгрываемое равновесие звучания и смысла»². Примеры с произведениями Платона, Боэция, Я. Бёме, немецких романтиков подтверждают данную тенденцию. «В отношении поэтов, как и в отношении философов от Платона до М. Хайдеггера, видимо, остается в силе диалектика раскрытия и затягивания в тайну языка», — приходят к выводу представители актуальной современной науки — герменевтики, основы которой заложил немецкий романтик йенской школы Ф. Шлейермахер³. Различие в средствах достижения единой цели — открытия универсального смысла единосущной целостной реальности, обнаруживающего заново вечные ценности в конкретных исторически изменчивых явлениях действительности, — преодолевается и вновь возникает благодаря творениям искусства, возрождающим вечный или порождающим новый смысл в животворящем образе.

Рассуждая о принципах смысловой структуры добродетели в диалоге «Протагор», Платон устами Сократа предлагает перенести вопрос о добродетели в область поэзии⁴, стремясь извлечь умозрительную философскую истину из художественно обобщенного образа в песне Симонида. В то же время Платон подчеркивает опасность использования готовых примеров из поэтического текста в качестве аргументов, поскольку смысл их связан с контекстом и замыслом автора, а также часто искажается людьми «из толпы», и призывает людей образованных к живому диалогу, всякий раз порождающему новые оттенки мысли, т. е. творчеству⁵.

В истории английской теории поэтического искусства примечательны замечания классиков эпохи Возрождения — Ф. Сидни и Б. Джонсона — по данному вопросу. В «Защите поэзии» — «первой историко-нормативной поэтике на английском языке»⁶ — Ф. Сидни, обосновывая

¹Гадамер Х.-Г. Философия и поэзия ... С. 125.

²Там же. С. 120.

³Там же. С. 125.

⁴Платон. Собрание сочинений : в 4 т. / общ. ред. А. Ф. Loseva, В. Ф. Asmus, А. А. Тахо-Гори. М., 1990—1994. Т. 1. 1990. С. 450.

⁵Там же. С. 460.

⁶Володарская Л. И. Первая английская поэтика // Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Ф. Сидни. М., 1982. С. 292.

превосходство поэзии над философией, отмечает большую эффективность природных качеств поэтического способа открытия истины на пути «к высшей цели земного познания — нравственному совершенствованию». Сравнивая поэтический образ и соответствующее ему философское понятие как средства поучения, Ф. Сидни отдает предпочтение художественному вымыслу, воображению поэтического гения, поскольку, во-первых, поэтический образ связывает вечный идеал с частным примером («в совершенной картине — в человеке... он соединяет общее понятие с частным примером»), во-вторых, поэт не описывает добродетель «с помощью отвлеченных понятий»¹, а побуждает к активному действию, влияя на чувства, вызывая эстетическое удовольствие. «Над всеми науками... царит Поэзия. Поэт приходит к вам не с туманными определениями, которые, объясняя, затемняют суть предмета и поселяют в вас сомнения, но с расположенными в чарующей пропорции словами, настроенными на волшебное искусство музыки», — заключает Ф. Сидни². В познании истины и овладении добродетелью поэзия имеет преимущество перед философией, потому что побуждает к действию (героическому идеалу ренессансной личности), внушает не только знание, сопряженное с сомнением, но веру, ведущую к этическому совершенству, посредством воздействия на воображение, пробуждения души и удовольствия. Позже Б. Джонсон обобщает высказывания Ф. Сидни, практически отождествляя поэзию и философию, отличающиеся только средствами выражения, достижения и внушения единой истины: «И поскольку философию мудрые величают суровой, аскетичной поэзией, постольку в свой черед поэзия определяется ими как нежная, сладкоголосая философия, которая побуждает нас действовать, доставляя восхитительное удовольствие и неведомое наслаждение»³. Оба поэта имели в виду замечания Аристотеля о философичности поэзии⁴, но в одном случае ее уравнивали в правах, в другом — возвысили над философией.

Поскольку основным вопросом философии как науки о всеобщих законах природы, общества и сознания является выяснение отношений между сознанием и бытием, то сферой распространения философской проблема-

¹Сидни Ф. Защита поэзии // Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Ф. Сидни. М., 1982. С. 159, 161, 162.

²Там же. С. 173.

³Джонсон Б. Заметки или наблюдения над людьми и явлениями, сделанные во время ежедневного чтения и отражающие своеобразное отношение автора к своему времени // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 193.

⁴Поэтика / Аристотель // Сочинения : в 4 т. / ред. А. И. Доватур. М., 1976—1983. Т. 4. М., 1983. С. 655.

тики могут быть в равной мере религия, искусство, наука как три основных вида сознательной деятельности человека в поисках истины (вера, творчество, знание). Однако инструментарий «науки наук» и поэзии отличается, как различаются умозрительные суждения и образные переживания.

В искусстве поэзии процесс так называемой философизации может проявляться на уровне общей цели, и в этом смысле иметь всеобъемлющий характер, а может и проникать во все уровни поэтики художественного текста: топику (способ художественного мышления, принципы композиции и сюжетостроения, мотивации действий и переживаний персонажей, система образов и т. д.), стилистику (тропы и синтаксические фигуры), метрику и строфику; наконец, формировать общие закономерности жанра. Выражение философской проблематики в поэтическом произведении зависит от мировоззренческих основ той или иной культурной эпохи, периода в развитии литературы. В средневековой поэзии дуализм и аллегоризм художественной картины мира находили и отражение в приемах персонификации абстрактных умозрительных понятий или абстрагировании материальных явлений преимущественно в жанрах эпической и драматической литературы (поэмы, мистерии, моралитэ, миракли, видения)¹. В ренессансную эпоху философские идеи гуманизма преобразили не только тематику и проблематику в поэзии, способ художественного мышления, но и жанровые модели поэтических произведений, принципы метрики, строфики, стилистики (пример сонетного искусства в ренессансной лирике — одна из наиболее ярких иллюстраций философско-эстетической основы поэтического творчества в тот период)². С проникновением философских принципов в поэтическое творчество возникает проблема преобразования способа лирического переживания и лексико-стилистических приемов. Т. Уайетт и Г. Г. Сарри укрепили на английской почве жанр сонета, по-своему модифицировали логику композиционного строя и рифмовку. Отличие шекспировского сонета, созданного Г. Г. Сарри, от петраркистского состоит в том числе и в больших возможностях для драматизации антитетичного конфликта в сонете, емкого, афористического вывода своеобразного лирико-философского монолога (сонетный ключ), каким являлся сонет, однако идейно-тематические и лексико-стилистические каноны оставались традиционными. В сонетном цикле Ф. Сидни «Астрофил и Стелла» наблюдается в определенной мере присутствие принципа рациональной дуализации лири-

¹ *Попова М. К.* Аллегория в английской литературе Средних веков. Воронеж, 1993. С. 16.

² *Плавский З. И.* Четырнадцать магических строк // Западноевропейский сонет (XIII—XVII веков) : поэтическая антология / сост. А. А. Чамаев [и др.]. Л., 1988. С. 6.

ческого мира поэта (сонет 99), игра логическими инверсиями (перенос правила двойного отрицания, ведущего к утверждению, из грамматики в действительность (сонет 63)). Тем не менее в лирике поэтов-елизаветинцев при всем разнообразии художественных средств выразительности способ лирического переживания и метафорический язык остаются в рамках европейской ренессансной традиции. Лирическое переживание не подвергается строгой рационализации, не абсолютизируется в качестве доминирующего объекта философских размышлений, образный язык возвышенно метафоричен, гармонично сочетает причудливую фантазию с реальными картинами жизни, а ритмико-мелодический строй стиха отличается плавной, сладкозвучной мелодией. У Шекспира можно увидеть начало дуализации метафорического языка, маньеристические приемы построения системы образов, но ренессансная идеальная цельность и гармония мифо-поэтического мира, самодостаточного, не нуждающегося в эмпирически научных, спиритуально религиозных, умоглядно философских подпорках, очевидна. Собственно философской впервые начинают называть поэзию метафизиков (Дж. Донн и его последователи). Дж. Драйден отмечает «философские тонкости» в лирике Дж. Донна. В книге «Жизнеописание А. Каули» С. Джонсон определяет понятие метафизического концепта (*metaphysical concept*) как «сочетание несхожих образов или открытие таинственного сходства в вещах совершенно разных»¹. Новации метафизиков связаны не с мудреным, заумным стилем в выражении своих чувств и мыслей (в средневековой куртуазной поэзии также выделяли «темный» стиль авторов сложных, запутанных лексико-семантических построений в описании образов или передаче витиеватых суждений). Впервые предметом лирического переживания становится сам процесс познания себя и мира, усложненного множественной рефлексией явлений бытия и сознания поэта друг в друге. «Основная идея “метафизической лирики” — напряжение чувства под знаком разума, устремленного в безграничность и жаждущего откровения»². Непреодолимость дуализма мира — материи и духа, бытия и сознания — выраженная в искусстве концепта, парадоксально сближающего противоположные понятия интеллектуального эксперимента рефлексизирующего, разыскательного в поисках истины автора, составляет привнеси в мир поэтического творчества религиозно-философские способы познания. Религиозные медитации «Священных сонетов» Дж. Донна, как и эволюция его мировоззрения, — яркое подтверждение

¹Seventeenth-Century English Poetry : The Annotated Anthology / ed. by T. Dawson & R. S. Dupree. New York, 1994. P. 17.

²Муравьев В. С. Метафизическая лирика // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 218.

своеобразного обращения поэзии за помощью к философии (научному знанию о тайнах Вселенной и человека) и религии (вере в целостность и божественную сущность бытия как откровения высшей всеблаготворности). У. Шекспир и Дж. Мильтон обозначили эти два кульминационных момента в истории английского гуманизма и ренессансной поэзии: познание истины посредством поэтического воображения, чистого творчества, открывающего морально-этические, философско-эстетические истины, создающего целостный мир гармонии человека, Вселенной, природы, общества, и познание, синтезирующее способы научно-философского постижения законов материального мира (сенсуализм, рационализм философии XVII в.) с религиозно-мистическим откровением божественной сферы бытия в поэтическом творчестве.

С наступлением эпохи Просвещения в литературе культивируется рациональное начало, усложняется картина соотношения научных и поэтических открытий, наблюдается обогащение идейно-тематической проблематики произведений, создается новая философская модель мира, система мировоззренческих понятий, точный, логически обоснованный категориальный аппарат. Однако столь существенные новации ущемляют лирический способ переживания в поэзии, вытесняют неправдоподобное (фантазию), неразумное (мистико-иррациональное), бессистемное (бесконтрольный полет воображения), избыточное (тропо-синтаксические украшения) и др. Выдающийся поэт английского просветительского классицизма А. Поуп «проявлял повышенный интерес к философско-теологическим трудам о мироздании»¹, отразив в своем творчестве своеобразный «синтез ренессансных представлений о мироздании и прежде всего доктрины великой цепи бытия, основанной на теологизированном мистико-пантеистическом неоплатонизме с элементами деистического учения» и эмпирическими открытиями «новой» науки. Примерами могут служить упоминание изобретения телескопа в «Похищении локона», влияние теории кометы У. Уистона на лексикон перевода «Илиады», отражение корпускулярной теории света И. Ньютона в теоретико-эстетической дидактической поэме «Опыт о критике»². Так или иначе А. Поуп признавал разум источником и средством познания, веры и творческих усилий человека (концепция здоровой веры).

Философская лирика получает новый импульс в оппозиционном классицизму направлении английской литературы середины XVIII в. — сентиментализме. В противоположность рационально-опытному способу открытия истины поэты-сентименталисты предлагают меланхолическое созерцание природы, культивируют чувствительность, мистическую

¹Сидорченко Л. В. Александр Поуп: в поисках идеала. Л., 1987. С. 112–121.

²Там же. С. 98.

загадочность бытия и человеческой судьбы, возвышенную поэтизацию субъективного душевного состояния, скорбные мотивы обреченности души на вечные скитания в юдоли земных страданий, потустороннего воздаяния. В связи с новациями сентименталистов рождается понятие медитативной лирики (углубленно, целенаправленно размышляющей) как «жанрово-тематической разновидности поэзии, родственной философской лирике, но не сливающейся с ней»¹. Особое распространение приобретают жанры элегии и послания (описание путешествий, воспоминаний, картин природы), в которых чувство вытесняет патетику риторических умозаключений. Стихотворениям Э. Юнга («Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии», 1742–1745 гг.) и Т. Грея («Элегия, написанная на сельском кладбище», 1751 г.) присущ своеобразный суггестивный пессимизм, оказавший существенное и противоречивое влияние на последующую поэтическую традицию. Передача смутных, субъективно уникальных, прихотливых состояний душевного мира при помощи интонационно-ассоциативных приемов лирической исповеди, внушающей определенное эмоциональное состояние, ритмическая выразительность, мелодичность поэзии сентименталистов обогатили поэтику романтизма. Однако субъективный изоляционизм, произвел немотивированных чувств, агностицизм и глобальный пессимизм привели к созданию устойчивого эмоционального клише, продолженного в так называемом мотиве мировой скорби² и в романтической поэзии, имевшей в целом прогрессивный, универсальный характер. «Теоретическое осмысление лирической поэзии получила в Европе лишь в конце XVIII — начале XIX в., что связано с развитием романтизма, выдвинувшего на первый план субъективное восприятие и переживание мира, основанное не на подражании классическим образцам, ...а на “произволе поэта”»³.

Романтизм как общеевропейское движение мысли, охватившее все сферы сознания от философии и религии до искусства и науки, осмысляет поэзию как высший синтез и воплощение сущностных закономерностей бытия, проявляющих себя и в природе, и в обществе, и в индивиде как созидание красоты, тождественной истине. Романтическая эстетика определяет поэзию как «центр... познания; то, что объемлет все науки, и то, чем всякая наука должна поверяться, ...это корень всех иных видов мышления»⁴. В данных формулировках, как и в признании основной

¹ *Муравьев В. С.* Медитативная лирика // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 214.

² *Котляревский Н. А.* Мировая скорбь. СПб., 1898. С. 12–13.

³ *Песков А. М., Иванов Н. И.* Лирика // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 184.

⁴ *Шелли П. Б.* Защита поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 344.

творческой силой, созидающей красоту = истину, воображение, а способом выражения диалектического синтеза бесконечного и конечного смысла образа – символ, П. Б. Шелли следовал за С. Т. Колриджем, автором «Литературной биографии», в свою очередь воспринявшего открытия немецких философов (И. Канта, Ф. Шеллинга). С. Т. Колридж усматривал в поэзии открытие не только истины, но и веры, тем самым ставя ее в один ряд не только с наукой и философией, но и религией – «поэзией человечества»¹. Соответственно, поэт наделяется исключительными качествами священнослужителя, созидателя гармонии всего сущего: «Обладая необычайной магической силой, которая лишь одна вправе называться воображением, поэт создает атмосферу гармонии, в коей соединяются и как бы сливаются дух и разум» (ЛБ, 284). С. Т. Колридж ссылается на мнение Аристотеля, который назвал поэзию *spoudaiotaton kaiphilosophotaton genos* (самым сильным, веским и философичным искусством), самым «всеобъемлющим и абстрактным из всех человеческих искусств» (ЛБ, 165). Подчеркивая глубинную связь природы философской и поэтической мысли, С. Т. Колридж отмечает: «Сочинения Платона и Джереми Тейлора, а также *Theoria Sacra* Бернета представляют нам неопровержимые доказательства того, что самая высокая поэзия может существовать без размера и даже без других отличительных признаков стихотворения. Первая глава Исайи (да и весьма значительная часть всей книги) — поэзия в самом возвышенном смысле слова...» (ЛБ, 103). В то же время С. Т. Колридж отмечает превосходство поэзии над философией, обусловленное именно более совершенной формой выражения философской мысли, связанной с красотами стиха: «Талант писать прекрасные стихи, вероятно, выше того, который может обнаружить философ или, во всяком случае, которым он сам может обладать; талант этот заключается в том, чтобы находить соответствующее выражение мысли и вместе с тем облекать ее в рифму и размер» (ЛБ, 143).

Изучая поэзию романтиков, невозможно обойти вопрос о философской основе их творчества, однако в случае с такими соразмерными в ипостасях поэта и философа фигурами, как С. Т. Колридж и П. Б. Шелли в Англии, Новалис и В. Г. Ваккенродер в Германии, проблема отражения и становления философской системы взглядов в поэзии приобретает особую важность. Если в Германии романтизм вырастает из органичного сплетения философии и искусства, романтическая поэзия имеет фундаментальную философскую основу, то в Англии ситуация иная. «Философия находится в загоне», — отмечает в 1818 г. Т. Л. Пикок, объясняя

¹ Колридж С. Т. Шекспировская поэзия // Литературные манифесты западно-европейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 296.

причины подобного положения вещей: «...Алхимики от науки... отделяют мысль от грамматики, вкус от просодии, философию от филологии, в результате чего восприятие красоты подменяется скукой и отвращением»¹. Подчеркивая необходимость следования принципу взаимообогащения философии и поэзии, дабы фантазии поэтов не превращались в фантом, а умозаключения ученых — в схоластические догмы, Т. Л. Пикок замечает: «Поэзия родилась прежде философии, однако истинная поэзия прокладывает ей путь»². Интересно, что в случае с С. Т. Колриджем именно поэзия, поэтические произведения до 1800 г. проложили путь его философским открытиям, что парадоксальным образом не было замечено Т. Л. Пикоком. «Во вкусе сегодняшнего дня не изыскания, но описательность, не этика, но нравы, не умозаключения, но факты»³, — пишет он тогда, когда уже прочитаны лекции о У. Шекспире, опубликована «Литературная биография» С. Т. Колриджа, ставшего «великим возбудителем философии в своей стране»⁴.

Сэмюэль Тэйлор Колридж (1772—1834) вошел в историю английской и мировой поэзии как один из гениально одаренных поэтов эпохи романтизма, оказавший значительное влияние на творчество современников открытиями как в поэзии, так и философии, эстетике. В эволюции идейно-художественных и философско-эстетических поисков истины С. Т. Колриджа выражается вся грандиозность и противоречивость переломного времени в развитии европейской мысли на рубеже XVIII—XIX вв. Стремление создать и обосновать всеобъемлющую систему, объединяющую поэзию и философию, науку и религию, мораль и политику, одухотворяло многогранное творчество С. Т. Колриджа на протяжении всей его жизни, полной драматических коллизий. Традиционно выделяется три периода его жизни и творчества: 1) поэтический (до 1802 г.); 2) теоретический (до 1817 г.); 3) теологический (1818—1834 гг.). При этом чаще всего отмечают угасание поэтического вдохновения в последние два периода, по-разному объясняя причины кризиса, находя их либо в чрезмерном увлечении метафизическими штудиями, либо в состоянии здоровья поэта⁵. Исследование новых материалов, к числу которых относятся многотомные собрания писем поэта, тетрадей и записных книжек, изданные в последние десятилетия,

¹ Пикок Т. Л. Эссе о модной литературе // Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла / Т. Л. Пикок. М., 1988. С. 226.

² Там же. С. 228.

³ Там же. С. 228.

⁴ Mill J. S. Dissertation & Discussions. L., 1878. P. 395.

⁵ Saisselin R. G. Coleridge S. T. // The Blackwell Companion to the Enlightenment / ed. by J. W. Yolton. Oxford, 1998. P. 97.

новые биографические монографии о С. Т. Колридже позволяют составить более полную и документально обоснованную картину эволюции творческой мысли одного из ведущих и универсальных представителей английского романтизма.

В связи с использованием названных материалов в данной работе представляется целесообразным предложить более подробную периодизацию творчества поэта согласно месту и времени его жизни: 1) юношеский период, включающий первые стихотворения, написанные во время учебы в Христовом госпитале (1787–1790); 2) кембриджский (1791–1794); 3) бристольтский (1795–1796); 4) незерстоуэйский (1796–1798); 5) «германский» (1798–1800); 6) кесвикский (1800–1802); 7) мальтийский (1803–1806); 8) период издания журнала «Друг» (1807–1809); 9) лондонский (1810–1814); 10) период написания «Литературной биографии» (1814–1817); 11) хайгейтский (1818–1834). Использование обозначений по месту пребывания С. Т. Колриджа не всегда возможно, поскольку частые переезды и скитания неустроенного в практической жизни поэта не всегда позволяют прибегнуть к такому способу. На протяжении жизни С. Т. Колридж продолжал создавать поэтические произведения, теоретические и теологические труды, статьи с различной степенью интенсивности в тот или иной период, но параллельно всегда оставался поэтом и философом, творцом и теоретиком одновременно.

С. Т. Колридж родился 21 октября 1772 г. в семье приходского священника и директора Свободной грамматической школы при церкви св. Марии в г. Оттери (Девоншир). Рано потеряв отца, С. Т. Колридж сохранил теплые воспоминания о нем как о добром мечтателе, подобном героям Г. Филдинга, и унаследовал от него возвышенный строй души. С. Т. Колридж рос вундеркиндом: в три года уже читал Библию. В течение восьми лет (1782–1790) учился в Христовом госпитале, отличавшемся суровой дисциплиной и усиленным обучением классическим языкам. Первые стихотворные опыты С. Т. Колриджа — на латинском языке (*Nil Pejus est Caelibe Vita*, 1787; *Quae Nocent Docent*, 1789). Ранние поэтические опыты обнаруживают влияние Дж. Мильтона, Т. Грея (сонеты «К осенней луне» (*To the Autumn Moon*, 1788), «К Музе» (*To the Muse*, 1789). Восторженным приветствием Французской революции, начавшейся 14 июля 1789 г., явилась ода С. Т. Колриджа «На разрушение Бастилии» (*Destruction of the Bastille*, 1789). «В 18 лет это был яркий якобинец в политике, сильно тяготеющий к унитариям в религии и сельский лирик в поэзии»¹. Однако черты самобытного поэтического стиля, способа лирического переживания, новизна мотивов, развитых им впоследствии в зрелых творениях, проступают уже в юношеской лирике (сонет «Боль» (*Pain*), 1790).

¹ Жерлицын М. Колридж и английский романтизм. Одесса, 1914. С. 90.

Годы обучения в колледже Иисуса Кембриджского университета — одни из наиболее напряженных и драматических в жизни молодого поэта, что заставило С. Т. Колриджа во второй раз покинуть колледж окончательно (декабрь 1793). Стихотворения кембриджского периода включают искусные образцы подражания древним, написанные на языке оригинала (сапфическая ода на древнегреческом языке, отмеченная золотой медалью), а также на английском языке («Ода в манере Анакреонта» (*An Ode in the Manner of Anacreon*), 1792), преромантикам («Подражания Оссиану» (*Imitated from Ossian*), 1793), оригинальные сонеты («К реке Оттер» (*To the River Otter*), 1793).

Новый период в жизни и творчестве С. Т. Колриджа начинается со встречи с Р. Саути (1774—1843). Единство политических и литературных устремлений приводит их к созданию захватывающих, прогрессивных, реформаторских проектов как в поэзии (совместное написание политической драмы «Падение Робеспьера», 1794), так и общественной жизни (план Пантисократии — идеального города на берегах Сускеханы в Северной Америке). Увлеченный мечтой о совершенном устройстве общества, поруганной трагическим опытом Французской революции, приведшей к царству террора, С. Т. Колридж объединил идею неоплатоника Плотина об идеальном городе Платонополе с теорией «естественного» человека Ж.-Ж. Руссо, принципами «Трактата о политической справедливости» У. Годвина и «Прав человека» Т. Пейна. По словам близкого друга С. Т. Колриджа Т. Пула, правила жизни в колонии должны были быть следующими: «Они считали, что... каждый человек будет работать 2—3 часа в день... Продукт их труда будет принадлежать всем; предполагалось собрать хорошую библиотеку, посвящать досуг изучению книг, дискуссиям и воспитанию своих детей...»¹. Когда стало очевидно, что заветному плану не суждено осуществиться, С. Т. Колридж переживает это как крах всей жизни: «Сердце мое увяло, и жизнь, кажется, вызывает во мне скорее отвращение, чем боль...», — писал он Р. Саути (CL, 1, 132). В определенном смысле С. Т. Колридж продолжит осуществление своего сускеханского плана в области поэзии и философии. Знаменательно в этом отношении письмо Ч. Лэма, адресованное С. Т. Колриджу, своему школьному другу, в 1797 г.: «В обширных и неиспользованных просторах страны чудес вполне достаточно неизведанного и неразработанного; ищи и там осуществи свой драгоценный сускеханский план»².

Бристольский период жизни и творчества С. Т. Колриджа — один из наиболее плодотворных. Можно отметить три направления в его деятельности этой поры: политические выступления (открытые лекции

¹ Raine K. Coleridge. London, 1967. P. 7.

² The Complete Works and Letters of Charles Lamb. New York, 1935. P. 615.

в Бристоле), которые находят отражение в политической гражданской поэзии («Пантисократия», сонеты, посвященные Т. Костюшко, Ж. Лафайету, У. Годвину (1794–1795)), поиски цельной философско-религиозной системы взглядов (проповеди и лекции об откровенной религии), обозначенной в философских поэмах «Религиозные мысли» (1795) и «Судьба наций» (1796), а также поэтические эксперименты с системой образов (аллегория – символ), жанровой формой (монолог – беседа) в разговорных стихотворениях («Эолова арфа», 1795). В апреле 1796 г. одновременно в Лондоне и Бристоле выходит первый сборник стихотворений С. Т. Колриджа, в предисловии к которому он обосновывает понятие «эготизм» как философско-эстетический принцип лирического выражения реального времени и пространства духовного существования и переживания личности.

Встреча с У. Вордсвортом (1880–1950) в 1797 г. открывает вершинный период и в творческой, и в личной жизни поэта. В местечке Незерстоуэй, где поселяются друзья, созданы самые знаменитые произведения С. Т. Колриджа – поэмы «Сказание о старом мореходе» («Старый мореход») (1797), «Кристабель» (1797), «Кубла Хан» (1798), стихотворения-беседы («Эта беседка – моя тюрьма» (1797), «Мороз в полночь», «Страхи в одиночестве», «Соловей» (1798)). Сотворчество двух поэтов-единомышленников привело к рождению теории романтической поэзии в Англии, сформулированной У. Вордсвортом в предисловии ко второму изданию сборника «Лирические баллады» (1800), а С. Т. Колриджем в «Литературной биографии» (1817). Двуетная задача авторов первого сборника романтической поэзии в Англии – открытие сверхъестественного смысла в обыденных явлениях (У. Вордсворт) и конкретно-реального значения фантастических образов (С. Т. Колридж) – согласуется с принципом двоемирия немецких романтиков (Ф. Шлегель дает определение романтического двоемирия во «Фрагментах» в тот же год – 1798). В Германию С. Т. Колридж отправляется с уже оформленными философско-поэтическими принципами, будучи автором новаторских поэм, и находит созвучие собственным открытиям в работах немецких философов и теоретиков искусства (И. Кант, Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель). Философия дополняет поэзию С. Т. Колриджа, а не вытесняет ее, как считали его современники. По возвращении в Англию С. Т. Колридж короткое время работает в редакции газеты «Морнинг Пост», публикуя антинаполеоновские статьи. В июне 1800 г. выходит в свет блистательный, по оценкам современников и автора оригинала, перевод С. Т. Колриджа шиллеровского «Валленштейна». Вскоре поэт переезжает из Лондона в Кесвик, в котором ему пришлось пережить мучительное состояние безысходного одиночества, тягостного уныния, творческих мук и сомнений («Ода спокойствию», 1801,

«Уныние», 1802). Новые тенденции в поэзии С. Т. Колриджа проступают во время его пребывания на континенте, полного интересных и захватывающих событий (эпизод с побегом от преследований наполеоновских властей). Тема соотношения сна и яви, жизни-фантома и реальности, жизни и смерти находит выражение в умообразных образах, модифицированных жанрах оды и сонета («Муки сна», 1803; «Фантом», 1805; «Что есть жизнь», 1805).

В мае 1808 г. Х. Дэви предлагает С. Т. Колриджу прочесть курс лекций в Королевском институте, впоследствии продолженный в знаменитых лекциях о У. Шекспире и Дж. Мильтоне в Лондонском философском обществе. С. Т. Колридж отмечал в бессмертных творениях У. Шекспира божественную силу воображения, способную окружить ограниченную природу безграничностью идеи, примирить радость и боль, трагическое и комическое, античную красоту и средневековый гротеск, противоположные картины и чувства. В особую заслугу У. Шекспиру С. Т. Колридж ставит высокую нравственность его произведений: «Разве он когда-нибудь перестанет нам дарить свет и радость?... Шекспир не может умереть, и язык, на котором он писал, будет жить с ним вечно»¹. Рассматривая творчество У. Шекспира с точки зрения представлений романтической эстетики об органическом единстве формы и содержания, о жанровом синтезе, природе гения, С. Т. Колридж заново открывает психологическую глубину образов, созданных поэтом-драматургом, ставшим кумиром европейских романтиков (Ф. Шлегель, В. Гюго, А. С. Пушкин). В январе 1812 г. лекции С. Т. Колриджа посетил Дж. Г. Байрон, и с этого времени последний становится искренним почитателем таланта С. Т. Колриджа.

По рекомендации Дж. Г. Байрона на сцене театра «Друри Лейн» в январе 1813 г. была поставлена драма С. Т. Колриджа «Осорио» («Раскаяние»), которая выдержала 20 спектаклей. Драма, написанная под влиянием У. Шекспира и И. Ф. Шиллера, воплощает принципы романтического искусства и включает в себе черты популярного в театре XIX в. жанра мелодрамы.

Практический анализ истории английской поэзии, предпринятый во время подготовки лекций, позволил С. Т. Колриджу обобщить свои поэтические принципы на страницах «Литературной биографии» (1817) — фундаментального труда по эстетике романтизма, иногда сопоставляемого с «Поэтикой» Аристотеля. В этой работе С. Т. Колридж осмысляет литературу разных эпох и школ, свой путь в поэзии, объясняет цели авторов книги «Лирические баллады», дает определение важнейшим

¹ Колридж С. Т. Лекции о Шекспире и Мильтоне // Корабли мысли / сост., авт. послесл. В. В. Кунин. М., 1986. С. 72.

категориям эстетики, раскрывает соотношение фантазии и первичного, вторичного воображения, рассудка и разума, символа и аллегии. К вопросам философии и теории литературного творчества С. Т. Колридж обращается также в «Философских лекциях», прочитанных с декабря 1818 г. по март 1819 г. Впервые они были опубликованы лишь спустя 130 лет после ухода поэта из жизни стараниями канадской исследовательницы К. Кобурн, благодаря которой изданы и тетради С. Т. Колриджа.

Последний, хайгейтский период жизни С. Т. Колриджа отличается исключительно плодотворной, активной работой мысли. Один за другим выходят его труды о теологии, философии, поэзии, общественной и политической жизни страны: «Советы государственному деятелю» (1816), «Заполя», «Светские проповеди», «Литературная биография» (1817), «Помощь размышлению» (1825), «Конституция Церкви и Государства» (1830), «Застольные беседы» (1835). Дом молодого доктора Гиллмана в Хайгейте (*Highgate*) — последний приют поэта — становится своеобразным местом паломничества молодых литературных и политических деятелей, восхищенных гением удивительного поэта и человека. Здесь его посещают самый давний друг Ч. Лэм, в котором С. Т. Колридж «зажег... любовь к поэзии, красоте и добру»¹, мадам де Сталь, Т. Карлайл, Дж. Китс, незадолго до кончины приехавший почтить патриарха английского романтизма, У. Вордсворт, для которого С. Т. Колридж всегда оставался «самым замечательным человеком из всех, кого ему доводилось знать», Т. де Квинси, назвавший поэта «величайшим и самым глобальным интеллектом... который когда-либо существовал среди людей».

В августе 1817 г. выходит полное собрание поэтических произведений С. Т. Колриджа под заглавием «Сивиллины листы», вызвавшее резкую критику либеральной прессы («Мансли Ревью»). В своем «Эссе о модной литературе» Т. Л. Пикок, близкий друг П. Б. Шелли, ныне признанный родоначальником современного романа идей, назвал критику поэмы С. Т. Колриджа «Кристабель» мошенничеством — «наиболее характерной чертой современной критики»². Хотя Т. Л. Пикок иронично относился к романтикам, что нашло отражение в романе «Аббатство кошмаров», герои которого — Флоски (любитель теней), Скютроп (грустный) и Траур — имели своими прототипами соответственно С. Т. Колриджа, П. Б. Шелли и Дж. Г. Байрона, осудить пасквиль на талантливое произведение он считал своим долгом. «Кристабель», изданная спустя почти 20 лет после создания, вызывала восхищение и желание подражать у таких разных поэтов английского романтизма, как В. Скотт и Дж. Г. Байрон, П. Б. Шелли и Дж. Китс. Позже А. Ч. Суинберн назовет ее лучшим украшением

¹A General Introduction to Charles Lamb. Leipzig, 1930. P. 7.

²Пикок Т. Л. Эссе о модной литературе ... С. 229.

английской поэзии, а Дж. Сейнсбери скажет, что «в стихах нет мастера более великого, чем С. Т. Колридж»¹. Однако, когда в 1828 г. было вновь издано собрание поэтических произведений С. Т. Колриджа, то спустя несколько месяцев уже потребовалось их переиздание — «Заполья» (1829). Поэзия последних лет жизни С. Т. Колриджа отличается усложненной философской проблематикой, новизной жанровых форм, лаконизмом, разнообразием средств художественной выразительности, что позволяет оценить ее не только как шлейф великих достижений прошлого или итог творческого пути, но и как подступ к новым открытиям.

Небольшое по объему, но выдающееся по содержанию наследие С. Т. Колриджа — свидетельство непрестанного пути поэта в поисках истины. Обращение к поэзии и философии, религии и политике выражает единство устремлений могучего и противоречивого духа поэта. Движение мысли и чувства во имя достижения нравственного идеала было целью его жизни и творчества. Ему удавалось расширять горизонты мысли, задавать новую перспективу во всем, к чему бы он ни прикладывал свои усилия. Официальное признание приходит к С. Т. Колриджу спустя многие годы: 7 мая 1885 г. был открыт памятник в Вестминстерском аббатстве в честь поэта, завещавшего будущим поколениям вечный огонь поэзии и духовных исканий истины.

Загадка С. Т. Колриджа, остававшегося в тени практического успеха, ведущего странную жизнь скитальца и мечтателя, но объединившего в интеллектуальном пространстве вокруг себя самых выдающихся людей эпохи, отличавшихся от него и профессиональными, и общественными интересами, благодаря необъяснимой силе своих опережающих время идей, сохраняется до сих пор.

Так, некоторые из исследователей творчества С. Т. Колриджа создают синкретичную концепцию всеобщего С. Т. Колриджа (*total Coleridge*), у которого поэтическая, философская, теологическая стороны деятельности возводятся к частному феномену личности поэта. Результатом такого подхода оказывается определение философии, которая не вполне философия, поэзии — не вполне поэзии, религии — не религии, но вместе составляющих части, входящие друг в друга и теряющие самостоятельную природу². Такая оценка представляется непродуктивной, поскольку размывает и нивелирует значение единого в своей философско-художественной и нравственно-этической целостности многогранного творчества английского поэта, достигшего выдающихся успехов в разных областях интеллектуальной деятельности прежде всего благодаря своему поэтическому гению.

¹Sainsbury G. A Short History of English Literature. London, 1908. P. 14.

²Orsini G. N. Coleridge and German Idealism. London ; Amsterdam, 1969. P. 8.

Исследовательская литература о С. Т. Колридже имеет свою историю, периоды взлета и угасания, традиции, связанные с тем или иным направлением в литературе (романтизм, эстетизм, неоромантизм, модернизм и т. д.), литературной критике (биографический, сравнительно-исторический, герменевтический методы изучения и т. д.), философии (феноменология, интуитивизм, экзистенциализм и т. д.).

Личность и творчество С. Т. Колриджа обрели прижизненное внимание, интерес и почитание, несмотря на противоречивость оценок как друзей, единомышленников (У. Вордсворт, Р. Саути, Ч. Лэм), учеников и последователей (У. Хэзлитт, П. Б. Шелли, Дж. Китс), так и оппонентов (Дж. Г. Байрон, Т. Л. Пикок).

Первые заметки о С. Т. Колридже носили мемуарный¹, биографический² или критический³ характер («Эссе о модной литературе» Т. Л. Пикок, 1818).

Заслуживает внимания объективность критериев оценки поэтического новаторства С. Т. Колриджа Т. Л. Пикоком, не разделявшим его философские взгляды. Спустя десятилетия Т. Л. Пикок повторяет свою оценку в повести «Усадьба Грилла» (1861) устами ее героини мисс Тополь: «У Шекспира каждый цветок распускается точно тогда, когда ему положено. Вордсворт, Колридж и Саути верны природе и в этом, и во многом другом, даже когда отдаются на волю фантазии самой необузданной»⁴.

В одном из прижизненных изданий произведений С. Т. Колриджа, выпущенном братьями А. и В. Гальяни, можно встретить замечательную оценку поэтического мастерства С. Т. Колриджа в разделе воспоминаний о нем: «Может быть, нет английского писателя, который понимал бы лучше Колриджа элементы поэзии и способ, которым можно сочетать их для создания определенных впечатлений»⁵. Существенный резонанс имела книга Т. Карлайла «Жизнь Джона Стерлинга»⁶, поскольку в ней рассказывалось о магическом влиянии, какое оказывал С. Т. Колридж на своих друзей, учеников так называемой Широкой церкви (Д. Стерлинга⁷, Д. Гиллмана, оставившего работу врача и ставшего писателем под влиянием своего постояльца). Поверхностное впечатление молодого Т. Карлайла (1795–1881) о С. Т. Колридже как о человеке «боль-

¹ *Wordsworth D.* Recollections of a Four Made in Scotland. Edinburg, 1874.

² *Hazlitt W.* The Spirit of the Age, or Contemporary Portraits. London, 1825.

³ *Gillman J.* The Life of S. T. Coleridge. London, 1838.

⁴ *Пикок Т. П.* Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла. М., 1988. С. 160.

⁵ *The Poetic Works of Coleridge, Shelley, Keats.* Paris, 1829. P. 17.

⁶ *Carlyle T.* Life of John Sterling. London, 1851.

⁷ Джон Стерлинг — молодой английский священник, его отец редактировал «Таймс».

шого, но бесполезного таланта»¹ сменяется впоследствии почитанием. Т. Карлейль имел возможность беседовать с С. Т. Колриджем о И. Канте, различиях между разумом и рассудком, продолжив освоение немецкой философии в Англии.

В 70–80-е гг. XIX в. наблюдается несколько подходов к изучению творчества С. Т. Колриджа: историко-биографический (выходят в свет «Воспоминания и письма» Сары Колридж²), сравнительно-исторический (монография о творчестве С. Т. Колриджа в контексте английской и европейской романтической поэзии, написанная немецким ученым Э. Брандлем)³, проблемно-тематический, литературно-эссеистический (А. Ч. Суинберн). Актуализация эстетических открытий английских романтиков произошла в творчестве поэтов-прерафаэлитов (открытие новаторства У. Блейка благодаря Д. Г. Россетти), Д. Рескина, приверженцев эстетизма (О. Уайльд). Восхищенные оценки поэтического искусства С. Т. Колриджа в конце XIX в. были связаны с неоромантическими тенденциями в английской литературе⁴. А. Ч. Суинберн считал неоспоримым место С. Т. Колриджа в истории английской поэзии как величайшего из лирических поэтов, наделенного совершенным воображением, сопоставимым лишь с шекспировским. В предисловии к «Золотой книге Колриджа» С. Брук сравнивает поэзию С. Т. Колриджа с музыкально-живописным творчеством: «Метрическое движение его лучших произведений похоже то на танец стихий природы, то на дикий танец сатиров вокруг Пана, то на грациозное и радостное движение нимф, прекрасных как солнечные листья на ветру; то на полноводные реки и стремительные ручьи, полные радости; то на Ариэля... Он пел часто, как ветры и плывущие облака, и когда он пел так, он сливался с жизнью самой природы...»⁵. В столь возвышенной картине ощутимо влияние эстетизма. Примерно в то же время доктор Гарнетт отмечает в предисловии к сборнику стихотворений С. Т. Колриджа: «Каждая из его лучших поэм может обессмертить любого поэта; взятые вместе они составляют вершину, недоступную ни для одного из его великих современников... Никто не умел, как он, создавать живое чувство очарования с помощью искусного использования самых красивых и мелодичных слов»⁶. Мнение доктора Гарнетта позже

¹ *Caiymonс Д. Карлейль. М., 1981. С. 92, 93, 155.*

² *Coleridge S. Memoris and Letters : in 2 vols. London, 1873.*

³ *Brandl A. S. T. Coleridge and the English Romantic School (From the German). London, 1887.*

⁴ *Brook S. Theology in the English Poets. London, 1982.*

⁵ *The Golden Book of Coleridge. London, 1895. P. 7.*

⁶ *The Poetry of S. T. Coleridge. With an introduction of Dr. Garnett. London, 1898. P. 47.*

воспроизвел автор предисловия к изданию стихотворений С. Т. Колриджа 1932 г. А. Т. Куиллер-Кох: «...Лирическая нота “Старого моряка” не передаваема. Он никому не завещал ее, и до него ни один поэт не достигал ее, даже сам Шекспир — едва ли на своей арфе Ариэля».

В контексте новых философских школ первой половины XX в. появляется ряд работ, исследующих философско-эстетические взгляды С. Т. Колриджа как уникальное предвидение интеллектуальных открытий нового столетия. Одной из показательных в этом отношении является работа Дж. Маккензи «Теория органического единства Колриджа»¹, написанная под влиянием работы Э. Кассирера «Философия символических форм» (1923—1929). Отношение основателя неокантианской марбургской школы, читавшего лекции в Оксфордском университете в 30-е гг. XX в., к символу как формообразующему принципу вне зависимости от реальности отличается от конституирующей концепции символа у С. Т. Колриджа, потому подобные аналогии нуждаются в уточнении.

Особенно активный период многоаспектного изучения творчества С. Т. Колриджа в зарубежном литературоведении приходится на 50—60-е гг. XX в. Наблюдается тенденция философско-теоретического изучения наследия С. Т. Колриджа в русле мифологической, социологической, структурно-семантической методики анализа текста. В монографии Дж. В. Бейкера «Священная река. Теория воображения Колриджа»² повторяется известное мнение (сформированное еще в стихах, заметках и статьях Дж. Г. Байрона, П. Б. Шелли, Т. Л. Пикока) о губительном для поэтического гения С. Т. Колриджа увлечении философией. Дж. В. Бейкер рассматривает теорию воображения С. Т. Колриджа в свете ведущих философско-художественных открытий XX в., касающихся проблем подсознательных импульсов человеческой природы: психологии З. Фрейда и неофрейдистов, потока сознания Дж. Джойса, сюрреализма³. В предисловии к повторному изданию монографии Дж. В. Бейкера (1957) Р. Х. Фогль отмечает поразительное переосмысление творчества С. Т. Колриджа за последние 30 лет. Всегда воспринимаемый как один из выдающихся поэтов, критиков и мыслителей эпохи романтизма, он вдруг встал вровень с Аристотелем в поэтике и основоположником новой науки о творчестве (*science of the creativity*). По словам Т. А. Ричардса, поэта С. Т. Колриджа — галилеанское продвижение по всем предыдущим теориям, а открытия великого поэта в психологии и семантике, которые только начинают постигать, оформляются в фундаментальный труд по науке о воображении (*science of*

¹McKenzie G. Organic Unity in Coleridge. Berkley, 1939.

²Baker J. V. The Sacred River. Coleridge's Theory of the Imagination / With an introd. by R. H. Fogle. New York, 1957. P. 14.

³Ibid. P. 7.

the imagination)¹. По мнению Р. Х. Фогля, С. Т. Колридж стал первопроходцем в области подсознательного, считая «бессознательное гениальностью в гениальном человеке»². К. Кобурн, как и Т. А. Ричардс, связывает С. Т. Колриджа с гештальтпсихологией, отмечая его постепенный переход от хартлианского ассоциационизма к идеям гештальтпсихологии, настаивающей на органической целостности психической природы человека³. Целостный обзор философских взглядов С. Т. Колриджа применительно к искусству, естествознанию, социологии и религии дан в известной монографической работе Дж. Мьюрхеда «Колридж как философ»⁴.

Сравнительному анализу идеалистической философии С. Т. Колриджа и немецких философов посвящен ряд глубоких монографических исследований: в одних опровергается мнение о плагиате в теоретических трудах английского поэта и признается не только оригинальность, но и гениальность его открытий⁵, в других обозначается вторичность философско-эстетических формулировок С. Т. Колриджа в сравнении с немецкими философами.

Нортроп Фрай оценивает природу романтической поэзии и творчества С. Т. Колриджа с позиций мифологической школы, согласно которой формообразующим принципом литературы в любой период является всеобщая мифологическая структура, влияющая на мировоззрение общества относительно происхождения человека и природы. Западноевропейская космологическая модель мира восходит к двум традициям: античной и христианской. В романтизме Н. Фрай усматривает первую попытку глобального изменения архетипов данной модели. Его не удовлетворяет поверхностное определение романтизма как менее рационального и более эмоционального, менее урбанизированного и более обращенного к природе литературного направления. Он предлагает философско-эстетическое обоснование новаторских открытий романтиков. Если до XVII в. христианский миф о грехопадении человека, ставшего причиной утраты гармонии, примирял theologов и философов с поэтами и учеными и поэзия предпринимала усилия объединить природу и человека посредством простых приемов аналогии и тождества, подобия и метафор, то в XVIII в. ученые доказали иллюзорность подобного мифа и предложили механистическую систему мироздания, в которой субъектно-объектные отношения определялись рациональ-

¹ Richards T. W. Coleridge on Imagination. London, 1934. P. 7–11.

² Fogle R. H. The Idea of Coleridge's Criticism. Berkeley ; Los Angeles, 1962. P. 18.

³ Inquiring Spirit. A New Presentation of Coleridge from his Published and Unpublished Writings / ed. by K. Coburn. New York, 1951. P. 27.

⁴ Muirhead J. H. Coleridge as Philosopher. New York, 1954.

⁵ Ibid. P. 12.

ными положениями дуалистического материализма, и высокое чувство единства человека с природой было утрачено. Эмблемой различия между человеком и природой стал город. «Традиционная метафора ушла в прошлое, наступило рациональное описание предмета», — заключает Н. Фрай¹. Попытка И. Ньютона согласовать свои научно-математические открытия с философско-религиозными воззрениями не увенчалась длительным успехом, и «прежняя вера в небо, ...образ неба как обиталище Бога исчезли и больше не возвращались в своей прежней форме». Именно в поэзии У. Вордсворта и С. Т. Колриджа найден путь к преодолению рационально-механистических субъектно-объектных отношений. В отличие от Аристотеля С. Т. Колридж призывает не копировать внешнюю природу, а создавать живой процесс связи между человеком как творящим существом и природой в развитии и движении. Романтики приложили героические усилия к объединению гуманитарных и научных дисциплин на основе философии единого организма (*the philosophy of organism*), обоснованной в работах Ф. Шеллинга, С. Т. Колриджа. Н. Фрай предлагает схематическое изображение четырехуровневого мифологического мира, измененного романтиками: 1) божественный мир; 2) высший мир человеческой природы, установленный богом (Эдем); 3) низший мир физической природы (после грехопадения); 4) демонический мир (Ад). Романтики подвергли данную схему глубокой переработке: все четыре уровня могут быть осознаны как идеальными, так и демоническими сферами (романтическое двоение), или чем-то промежуточным². Согласно унитариянской концепции У. Блейка, настоящим богом назван Иисус, отождествленный со страдальческой борьбой человечества, а прежний Бог-творец приобрел демонический характер идола и тирана, парадоксально очерченного Дж. Г. Байроном в мистерии «Каин» и в «Видении суда». Аналогичен демоническим богам У. Блейка (Юрайзен, Сатана) и образ Юпитера в «Прометее прикованном» П. Б. Шелли. Концепция божественной сущности в поэзии П. Б. Шелли имела пантеистический характер («Королева Мэб»). Н. Фрай отмечает: «Романтическая мифология выразила новое отношение к обществу, религии и частной жизни»³. Важной составляющей новой мифологической конструкции является представление о свободе человека, обретаемой в творческом акте воплощения органического единства с природой. Согласно прежней идеологии, только Бог, сотворивший не только мир и человека, но и формы их существования, был единственным обладателем активной

¹ Frye N. A Study of English Romanticism. New York, 1968. P. 11.

² Ibid. P. 25.

³ Ibid. P. 17.

силы. Если для Дж. Мильтона «свобода — это то, что Бог хочет для человека, а не то, что человек хочет для себя»¹, для просветителей — реализация естественного права, то для романтиков свобода означает обретение единой сущности бытия (вместо Эдема). Понимание Бога как органического единства человека и мира привело к преобразению образной системы, способа поэтического мышления, языковых средств выразительности. Прежде всего это связано с революционной теорией воображения (*imaginative revolution*), продуктивное развитие которой продолжается до сих пор. «Я нахожу, что главные работы Джойса, Элиота, Пруста, Китса и Лоуренса продолжают питаться из источника тем и идей, заданных романтиками»². Начало, по мысли Н. Фрая, задано поэмой С. Т. Колриджа «Старый мореход». «Отчужденный человек, отрезанный от природы своим сознанием, — романтический эквивалент постэдемного Адама. Он с огромной силой представлен в фигуре старого моряка Колриджа, чье сознание в разладе с природой. Потерянный рай оказывается нерожденным миром, предсуществующим идеалом (*pre-existen ideal*). Грехопадение у романтиков идентично эгоизму, самопоглощенности, разъединяющей его с природой и Богом. Любовь к Богу предполагает объединение познания окружающего мира с самопознанием, осуществляемым в процессе творческого акта воображения. Для С. Т. Колриджа воображение — высшее состояние разума (*superior kind of reason*), для Шелли — чувственная любовь (*sensible love*), для Новалиса — мистическое сознание (*mystical consciosness*), для У. Хэзлитта — способность сочувствовать, поскольку творчество направляется любовью, а не рассудком, устремлением к синтезу, а не анализу, созиданию, а не разрушению». Романтики ощущали аналогию между Богом-творцом и человеком-творцом, божественным и поэтическим словом и откровением. Поэт становится героем романтического века, для которого реальное событие не только имеет всеобщий исторический смысл, но становится фактом сознания. Внешний факт, означенный как аллегория, превращается в факт внутренней жизни поэта — символ. Романтическая концепция поэта основана на понятиях автономии гения, нравственной ответственности за состояние мира, миссии высокого служения идеалу красоты, истины и человечности. Вне этой философско-нравственной задачи романтическая личность трансформируется в сверхчеловека с «надморальной», эгоцентрической волей (исторический пример Наполеона, теории А. Шопенгауэра («Мир как воля и представление»), Ф. Ницше («По ту сторону добра и зла»)).

¹ Frye N. A Study of English Romanticism ... P. 15.

² Ibid. P. 15.

Работы Н. Фрая о романтизме представляют продуктивную ценность несмотря на невольные ограничения, обусловленные постулатами мифологической школы, проецирующей индивидуальный процесс образного мышления поэта на глобальные мифопоэтические модели, модифицирующие вневременные архетипические образы, возводящие художественные явления к психологическим феноменам сознания человека и общества.

Одним из характерных направлений в изучении творчества С. Т. Колриджа в 70-е гг. XX в. явилось рассмотрение библейской образности и символов природы в его философии и поэзии сквозь призму религиозного символизма. В этой связи Х. У. Пайпер отмечает библейский и пейзажный символизм (*Biblical and Natural Symbolism*) в поэме «Старый мореход», готический символизм (*Gothic Symbolism*) в поэме «Кристабель» и райский символизм (*Paradisical Symbolism*) в «Кубла Хане»¹. Отмечая устойчивый интерес С. Т. Колриджа к библейской символике, начиная с 1794 г., когда он покинул Кембриджский университет, чтобы стать поэтом и проповедником, Х. У. Пайпер называет два истока религиозного символизма С. Т. Колриджа: пейзажную лирику конца XVIII в. (пантеистическая концепция природы как символа Бога, прочитываемого при помощи эмоциональной реакции на пейзаж) и апокалиптический символизм И. Ньютона². «Вклад Колриджа в английскую романтическую поэзию связан с претворением прежнего религиозного символизма в символизм поэтический», — отмечает Х. У. Пайпер, приближаясь к мнению Н. Фрая, но с иной аргументацией³. Одним из наиболее важных компонентов символа становится чувство, переживание (*feeling*), неразрывно связанное со смыслом (*meaning*). Символ обретает новое значение в сравнении с традиционным уподоблением знаку с аллегорическим или анагогическим значением. С. Т. Колридж колебался между рассмотрением явления как политической (*political*), духовной (*spiritual*) аллегории и фактической правды⁴. Активная вера (*active faith*) С. Т. Колриджа в природу и Библию как две формы слова Господа, по-разному проявлялась в поэзии. Стихотворения-беседы воплотили чувство нравственного участия в сценах природы. Образ эоловой арфы, например, рассматривается как пантеистическая и несессарианская метафора (*panteistic and necessarian*), дуновение ветра, заставляющего звучать арфу, воспринимается в контексте знаменитой сцены богоявления пророку Иезекиилю в образе мягкого

¹ Piper H. W. The Singing of Mount Abora. Coleridge's Use of Biblical Imagery and Natural Symbolism in Poetry and Philosophy. London, 1987. P. 61.

²Ibid. P. 10.

³Ibid. P. 17.

⁴Ibid. P. 45.

дуновения ветра¹. Исследуя сюжетные источники и символику трех поэм С. Т. Колриджа, Х. У. Пайпер приходит к выводу о создании С. Т. Колриджем нового мифа о любви как преодолении страдания человека в результате отчуждения от окружающего мира и обретении радости². В итоге перспективой подобного подхода к изучению поэзии С. Т. Колриджа в русле многовековой истории библейских символов в европейской поэзии может стать более глубокое и многозначное определение роли поэтических открытий английского романтика в сравнительно-историческом контексте. Х. У. Пайпер называет традицию, восходящую к пророку Иезекиилю до Дж. Китса, эмоциональным символизмом (*emotional symbolism*)³.

Автор работы «Колридж и идея любви» (1974) Э. Дж. Хардинг связывает философию любви в творчестве С. Т. Колриджа с историей гуманизма в Европе, проблемой соотношения поэзии и философии в эпоху английского романтизма. Сложность при изучении наследия С. Т. Колриджа он объясняет синтетической природой гуманистической мысли поэта. Имея в виду выделение трех стадий в развитии современного С. Т. Колриджу гуманизма, обозначенных Б. Уилли⁴: 1) теоцентрическая (Р. Хукер, Дж. Мильтон, Дж. Локк); 2) антропоцентрическая (XVIII в.); 3) идеалистическо-романтическая, — Э. Дж. Хардинг отмечает сочетание всех трех разновидностей в мировоззрении С. Т. Колриджа. Б. Уилли увязал последние две из них с дехристианизацией европейской мысли по причине установления зависимости морали от сверхъестественных установлений или кантианского императива, зависящего от собственной природы человека, что представляется спорным. Характеризуя основы концепции человечности у С. Т. Колриджа, Э. Дж. Хардинг отмечает волевые усилия личности как толчок к нравственным установлениям, любовь индивидуума как путь к единой любви в мире, связь самосознания, морали и разума человека с индивидуальным чувством других, роль религии и развития государственного строя в преодолении изоляционизма, субъективизма личности и во вхождении в поток мировой истории⁵. Рассуждая о соотношении философии и поэзии С. Т. Колриджа, Э. Дж. Хардинг подчеркивает его выдающийся вклад в историю аргументации органичной связи двух областей творческого сознания, их цели и метода, а также продуктивное влияние идей С. Т. Колриджа на современников (клуб Дж. Стерлинга, членами которого были Д. Милль, А. Теннисон,

¹ Piper H. W. The Singing of Mount Abora ... P. 34.

² Ibid. P. 59.

³ Ibid. P. 109.

⁴ Willey B. The English Moralists. London, 1965. P. 118–119.

⁵ Harding A. J. Coleridge and the Idea of Love. Aspects of Relationship in Coleridge's Thought and Writing. London, 1974. P. 4–5.

Т. Карлайль)¹. В этом смысле он повторяет вывод Дж. Мьюрхеда о единстве поэзии и философии С. Т. Колриджа, разрешающих проблему соотношения между универсальным и частным, представляющих логическую и этическую формы идеалистической философии². По мнению Р. Сатуэлла, С. Т. Колридж, обладая многими талантами — поэта, философа, критика, отчасти теолога, не вполне выразил себя ни в одной из этих областей: «К сожалению, его настоящий, но ограниченный поэтический талант достиг вершины рано и был почти исчерпан, когда ему было только тридцать»³. В подтверждение данного тезиса Р. Сатуэлл ошибочно, на наш взгляд, объясняет строчку из оды «Уныние»: «Чтобы не думать о том, что я должен чувствовать» (*For not to think of what I need must feel*). Р. Сатуэлл называет ее эпитафией поэта, объясняя смысл приведенных слов как выражение «намеренного решения предаться интеллектуальной карьере, в которой мысль абстрагирована от чувства»⁴. Подобная оценка дополняется некоторыми из суждений современников С. Т. Колриджа о том, что философия «сковала ангельские крылья поэзии» (сравнение Дж. Китса). Более того, Р. Сатуэлл называет С. Т. Колриджа примером, подтверждающим справедливость слов А. Поупа о противоречии между поэтическим остроумием и интеллектуальным суждением⁵. С. Т. Колридж, напротив, неоднократно подчеркивал в качестве определяющей черты своей творческой манеры неразрывное, органическое единство чувства и мысли, проявлявшееся и в позднем творчестве поэта. По мнению Р. Бенуа, на реформу английской поэтической и философской мысли, принятую С. Т. Колриджем, оказали влияние не только немецкая идеалистическая школа, но и восточная философия. Двуетную задачу авторов «Лирических баллад» Р. Бенуа сравнивает с восточным символом единства ян и инь, повседневно-конкретного с возвышенно-неопределенным. С. Т. Колридж пытался преодолеть разделение между идеей и образом, характерное для европейской культурной традиции, тогда как на Востоке истина и бытие, сознание и природа, абстрактное и зримое едины и нераздельны, что эмблематично выражает иероглиф⁶. С. Хэппел в работе «Религиозное воображение С. Т. Колриджа» (1983) называет английского романтика интеллектуальным материком, вобравшим идеи и оказавшим глубокое влияние на интеллектуальный рост выда-

¹ *Harding A. J. Coleridge and the Idea of Love ...* P. 254.

² *Muirhead J. H. Coleridge as Philosopher ...* P. 258–261.

³ *Southall R. Literature the individual and society. London, 1977.* P. 140.

⁴ *Ibid.* P. 143.

⁵ *Ibid.* P. 144.

⁶ *Benoit R. Single nature's double name. The collectedness of the conflicting in British and American romanticism. The Hague-Paris ; Mouton, 1973.* P. 122.

ющихся людей одной из величайших эпох в европейской истории. На рубеже XVIII–XIX вв. происходит подлинная революция умов, отмеченная поразительным взаимопроникновением естественных наук, искусства, политики, философии, религии, что находит отражение в поэмах У. Блейка (1757–1827), химических экспериментах Х. Дэви (1778–1829), политических и религиозных трактатах ученого Д. Пристли (1733–1804)¹. В ряде работ предлагается историко-биографический или сравнительно-сопоставительный подход к изучению творчества С. Т. Колриджа. Наиболее часто сравниваются поэтические судьбы и творчество С. Т. Колриджа и У. Вордсворта. Так, Н. Ро подчеркивает принадлежность поэтов к различным поэтическим традициям несмотря на близость социально-политических взглядов в период с 1789 по 1797 г., обращая внимание в большей степени на перевод политики в поэзию, характерную для будущих авторов «Лирических баллад» (1798)². В работе «Колридж и Вордсворт: лирический диалог» (1988) П. Магнусон уделяет внимание влиянию жанровых, поэтико-философских идей С. Т. Колриджа на У. Вордсворта. Приводя примеры сопоставления стихотворений «Мороз в полночь» и «Тинтернское аббатство», жанровой формы бесед в целом и поэмы «Прелюдия», автор приходит к выводу о восприятии У. Вордсвортом синтетической лирической и диалоговой формы, созданной С. Т. Колриджем. В 90-е гг. XX в. интерес к различным сферам многогранного творчества С. Т. Колриджа не ослабевает. С наибольшим интересом рассматривают историко-культурный контекст жизни и творчества С. Т. Колриджа. В статьях Н. Тротта «Окружение Колриджа» и «Ответ Годвину» (1990) показана выдающаяся роль С. Т. Колриджа в формировании оппозиционного годвиновскому атеизму идеологического движения, участники которого распространили философско-этические идеи С. Т. Колриджа в различные сферы интеллектуальной жизни в Англии: от образования до религии. В последние годы в работах по литературной теории и постмодернизму можно обнаружить указание на преемственную связь романтических принципов поэзии С. Т. Колриджа с эстетикой игры, психоанализом и структурализмом новейших явлений литературы XX в.³ По мнению французских философов Ф. Л. Лабарта и Ж.-Л. Нанси, автора работы «Литературный абсолют» (1978), романтизм, не имея адекватного названия, строгих исторических дат, завершенности, не может рассматриваться как явление прошлого, потому что ведет нас прежде всего к себе, потому не будет преувеличением назвать лакановскую

¹ *Happel S. Coleridge's Religious Imagination // Salzburg Studies in English Literature : in 3 vols. Salzburg, 1983.*

² *Roe N. Wordsworth and Coleridge: The Radical Years. Oxford, 1988.*

³ *Lucy N. Postmodern Literary Theory. An Introduction. Oxford, 1997. P. 32.*

(Ж. Лакан, автор работ по современной литературной теории)¹ образно-символьную (*imaginary-symbolic*) оппозицию наследием романтизма². Интересно, что пары в ней выстроены не только по принципу антинормии (*poetry – prose, lyric – epic, art – theory*), но и по принципу десинонимизации близких по значению слов, как это делал С. Т. Колридж (*imaginary – symbolic, sensory – sensible, parody – irony*). К последним работам о жизни и творчестве С. Т. Колриджа 90-х гг. XX в. можно отнести монографию Р. Эштон «Жизнь Сэмюэля Тейлора Колриджа», вышедшую впервые в 1996 г., в которой автор нескольких работ о влиянии немецкой философии на формирование мировоззрения английского поэта изложила как хорошо известные, так и менее освещенные факты из жизни С. Т. Колриджа в объективной манере, не предлагая авторскую концепцию эволюции его творчества, но прослеживая все перипетии судьбы поэта. В отечественной англистике поэзия С. Т. Колриджа изучалась в контексте эстетических проблем английского романтизма³, идейно-художественной полемики старшего и младшего поколений английских романтиков⁴, теории романтизма⁵. Среди исследований творчества С. Т. Колриджа 90-х гг. в связи с истоками и тенденциями английского романтизма – монографические работы Н. А. Соловьевой⁶, привнесшей новые подходы к осмыслению характера и роли творчества С. Т. Колриджа. На русский язык переведены избранные стихотворения и поэмы С. Т. Колриджа, а также части из его теоретических работ («Литературной биографии», «Лекций о Шекспире»). Дореволюционная монография М. Жерлицына «У истоков творчества Колриджа» (1914) в настоящее время обнаруживает определенную архаику в освещении явлений английской поэзии. Большая часть творческого наследия С. Т. Колриджа не изучена и не переведена (драматургия, стихотворения последних тридцати лет жизни поэта за небольшими исключениями, письма, теоретические труды, записные книжки и т. д.). Попытку освещения некоторых из особенностей творческого метода С. Т. Колриджа, связанных в основном с его эстетическими воззрениями, на материале наиболее известных, а также некоторых из непереуведенных стихотворений поэта предприняла автор диссертационного исследования «Особенности твор-

¹ *Lacan J. The Insistence of the Letter in the Unconscious // Modern Criticism and Theory / ed. by D. Lodge. London, 1988. P. 79–106.*

² *Lucy N. Postmodern Literary Theory ... P. 25, 26.*

³ *Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. М., 1978.*

⁴ *Елистратова А. А. Наследие английского романтизма. М., 1966.*

⁵ *Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения С. Т. Колриджа // Избранные труды / С. Т. Колридж. М., 1987.*

⁶ *Соловьева Н. А. Колридж и ранний английский романтизм. М., 1980.*

ческого метода С. Т. Колриджа» М. А. Гелашвили (1983). Философская основа творчества С. Т. Колриджа не стала предметом специального анализа в данной работе. Дальнейшее изучение многогранного и значительного по степени продуктивного и устойчивого влияния на процесс литературного творчества С. Т. Колриджа представляется актуальным в отечественной англистике. Особое значение приобретает нравственная сила философии практического гуманизма, которая одухотворяет символику его уникальных поэтических произведений. Пример философской поэзии С. Т. Колриджа исчерпывающе демонстрирует главную цель романтизма — открытие и воплощение идеи единосущного целого, сообщающего смысл и ценность реальности как вечно становящейся, подвижной стихии, в процессе творческого акта создающего воображения человека-творца. Философскую природу в поэзии С. Т. Колриджа имеют не только проблематика, идейно-тематический уровень произведения, но и компоненты поэтики текста: способ лирического переживания, способ создания образа, структурно-семантический принцип композиции, жанр. Рассмотрение данных составляющих поэзии С. Т. Колриджа позволяет проследить и установить закономерности развития единой подвижной философской системы поэтического мира английского поэта, а также выявить отличительные черты романтической традиции, заданной С. Т. Колриджем, в сравнении с другими прославленными поэтами английского романтизма, например с Дж. Г. Байроном. Проблема эволюции философских взглядов и поэтического творчества С. Т. Колриджа впервые в отечественной англистике освещается с привлечением обширного материала из эпистолярного, теоретического и поэтического наследия английского поэта. В настоящем диссертационном исследовании предпринята попытка установления философско-эстетических и нравственно-этических закономерностей эволюции поэтического творчества английского романтика на материале наиболее характерных для каждого из этапов эволюции творческой мысли поэта поэтических произведений, выявления устойчивых связей между философской проблематикой, способом художественного мышления и характером лирического переживания в поэзии С. Т. Колриджа, установления художественного, религиозно-философского значения философской поэзии С. Т. Колриджа в контексте идеологических проблем эпохи английского романтизма.



1

**СТАНОВЛЕНИЕ
СИСТЕМЫ
ФИЛОСОФСКИХ
ВЗГЛЯДОВ
С. Т. КОЛРИДЖА**

1.1. ДИНАМИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ, ИЛИ СИСТЕМА ОРГАНИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА

Философский характер поэзии С. Т. Колриджа связан со сложным процессом становления теории органического единства¹, которую английский поэт-романтик стремился создать на протяжении всей жизни. Она так и не обрела строго систематический характер и оформление на страницах единого фундаментального исследования. Ее идеи и принципы разбросаны в многочисленных работах, фрагментах, «летучих» набросках, статьях (от публикаций в журнале «Друг» до «Застольных бесед»). Кроме того, система философских взглядов С. Т. Колриджа развивает в причудливом сочетании идеи Платона, Плотина, Я. Бёме, Дж. Бруно, Дж. Беркли, И. Канта, И. Г. Фихте, Ф. В. Шеллинга, с одной стороны, и Аристотеля, Г. В. Лейбница, Вольтера, Д. Хартли, Дж. Б. Пристли, с другой стороны². Эти два факта — бессистемность и синкретизм — являются главными аргументами непризнания оригинальности и выдающегося значения философских открытий С. Т. Колриджа, несомненно, с наибольшей силой и глубиной воплощенных в его поэзии. «Как поэт, он уже занял свое место, но как философ, чьи идеи вдохновили многих мыслителей, он еще будет открыт», — отмечал Джон Стюарт Милль, и это открытие продолжается до настоящего времени³.

В основе философских воззрений С. Т. Колриджа лежит стремление открыть и найти универсальный способ воплощения единого смысла всего сущего на пересечении искусства, религии и науки, интуиции и опыта, мысли и чувства, веры и воли, созерцания и творчества с помощью объединяющей силы воображения. Эта грандиозная задача заставляла поэта искать ключ к ее решению у философов разных направлений: материалистов и идеалистов, эмпириков и мистиков, рационалистов

¹McKenzie G. Organic Unity in Coleridge ... С. 32.

²Hanson L. The Life of S. T. Coleridge. New York, 1962.

³Mill J. S. Coleridge // Dissertations and Discussions / J. S. Mill. London, 1884. P. 397–398.

и сенсуалистов, — и в результате открыть новое понимание реальности, которое часто называют романтической реакцией на ограниченную метафизику XVII–XVIII вв.¹

В течение непрестанного пути становления С. Т. Колриджа, поэта, философа, религиозного мыслителя, литературного критика, публициста, отмечается неизменная связь поэтических открытий с философско-эстетическим обоснованием художественных идей. Мысль и чувство, идея и ее воплощение неразрывны в творческом сознании С. Т. Колриджа, а поиски равновесия и гармонии между ними привели его к созданию уникальных в своей целостности художественных творений.

В первый период своего творческого пути (1787–1798) он органично сочетал интерес к материалистической философии Эразма Дарвина, атеизму и скептицизму Вольтера с увлечением поэзией елизаветинцев (Э. Спенсер, У. Шекспир), предромантиков (У. Л. Боулз, У. Каупер, Т. Чаттертон), объединяя в единое целое интеллектуальное и эмоциональное направления поисков истины. Такая особенность мышления поэта отражена в распределении философских интересов: с одной стороны, изучение эмпирической, материалистической традиции в истории европейской философии (И. Ньютон, Э. Дарвин), с другой — идеалистической, мистической (Платон, Плотин). Другой особенностью творческого склада ума С. Т. Колриджа является способность воспринимать привлекающие его внимание идейные открытия современников (И. Кант, Ф. Шеллинг) и творчески преобразовать, обогащать их на основе собственных откровений и выводов. «Мысль Колриджа была одновременно перенимающей и творящей»². В то же время природу эмоционального переживания С. Т. Колриджа отличала глубокая религиозность. На пересечении таких противоречивых, но взаимодополняющих тенденций философско-художественных поисков единой теории жизни С. Т. Колриджу удалось стать «великим возбудителем духа философии в своей стране»³, обогатить теорию литературы, достичь новых «абсолютных вершин в английской поэзии»⁴.

Кембриджский период в жизни С. Т. Колриджа (1791–1794) отличается исключительно насыщенной интеллектуальной жизнью. Рассуждая о соотношении философии и поэзии в своем творчестве в это время, он отмечает: «В ранней юности... я бился над противоречиями метафизики и теологии. Ничто другое не доставляло мне такого удовольствия. История и отдельные ее события потеряли для меня всякий интерес. Поэзия...,

¹ *Yaïmxeđ A. H.* Избранные работы по философии. М., 1990. С. 133.

² *Sainsbury G.* A Short History of English Literature. L., 1908. P. 654.

³ *Hanson L.* The Life of S. T. Coleridge ... P. 64.

⁴ *Mill J. S.* Coleridge ... P. 393.

а тем более романы и вся романтическая литература стали мне скучны» (ЛБ, 45). Возрождение интереса к поэзии вызвали сонеты У. Л. Боулза. Метафизика и поэзия сравниваются С. Т. Колриджем с глубокой шахтой, «где рубят твердую породу», и возделанным полем, приносящим урожай и цветы. Первая сфера занятий «тренирует силу и проницательность ума, не будоража сердечных ран», вторая — развивает природный дар «фантазии, любви к природе, чувство красоты в формах и звуках» (ЛБ, 46). С. Т. Колридж изучает философские труды Платона и неоплатоников (Прокл, Ямвлих, Плотин), Дж. Беркли и А. Юма, Дж. Локка и Д. Хартли, а также Дж. Б. Пристли и Ф. Годвина. В эти годы Томас Тэйлор, кембриджский неоплатоник, публикует свои переводы из Платона (диалоги Сократа — «Федр», «Федон», «Тимей», «Кратил», «Парменид», 1792—1793), а также пять книг Плотина: из первой девятки «Эннеад» («О счастье» (*On Felicity*)), «О природе и источниках зла» (*On the Nature and Original of Evil*)), из третьей («О природе, о созерцании и об Едином» (*On Providence, On Nature, Contemplation and the One*)), и из четвертой («О бессмертии Души» (*On the Descent of the Soul*)))¹. Особый интерес С. Т. Колриджа вызвала книга Д. Хартли *Observations on Man: His Frame, His Duty, and His Expectations*, в которой, по собственному признанию, он нашел желанное соединение разума и чувства, ума и сердца. В письме к своему брату Джорджу (1794) он пишет о стремлении «увидеть точку возможного совершенства, которое сможет перевернуть мир», об «интенсивном изучении Локка, Д. Хартли и других авторов наиболее мудрых работ о природе человека» (CL, I, 126). Интерес С. Т. Колриджа к Д. Хартли не ограничен вопросами психологии, его привлекает согласование внешней и внутренней жизни, философии и религии, ума и сердца «великим мастером христианской философии» (CL, I, 236).

Сравнивая теорию ощущений Дж. Локка и Д. Хартли, С. Т. Колридж отдает предпочтение последнему, поскольку психофизиологическая концепция ассоциаций между материальной и духовной природой явлений Д. Хартли связана с пантеистической идеей божественной сущности бытия, проявляющейся в ассоциативных связях частей единого целого. Термин «ассоциация» (сочетание идей) введен Дж. Локком в «Опыте о человеческом разуме»². Т. Гоббс впервые применил математические законы механики в рассмотрении психических феноменов. Б. Спиноза развил представление об ассоциации как рефлексивном запоминании психических реакций на одно и то же внешнее воздействие³. Д. Хартли

¹Howard G. Coleridge's Idealism. Boston, 1924. P. 12.

²Локк Дж. Избранные философские произведения : в 2 т. / под ред. И. С. Нарского. М., 1960. Т. 1. С. 400.

³Философский энциклопедический словарь. М., 1990. С. 42—43.

сформулировал закон ассоциации, Дж. Беркли ввел идеалистический ассоциационизм, связав психические реакции не с внешним раздражителем, а с внутренними событиями сознания. Под влиянием работ С. Т. Колриджа Дж. С. Милль выстраивает отношения между ощущениями по принципу ассоциативного взаимоотношения части и целого, однако в отличие от Колриджа делает это механистически. Впоследствии ассоциационизм становится одним из направлений в психологии как самостоятельной науки¹.

Осмысление эмпирической основы религиозно-философской теории Д. Хартли С. Т. Колридж отразил в одном из своих наиболее значительных этапных поэтических произведений «Религиозные мысли» (1796). С. Т. Колридж приходит к выводу, что для постижения сущности реальности недостаточен опыт, достигаемый осмыслением ощущений, ассоциаций между психологическими рефлексиями человека, воспринимающего материальный мир как богоявленную ценность. В таком случае нравственные истины ставятся в зависимость от элементарных психических усилий мозга, но для обретения связи между человеком и абсолютным первоначалом — Богом — необходим акт воли, нравственный поступок, венчающий духовное усилие верящего в единосущность бытия. «Идеализм Колриджа не материалистичен, но реален, а практический характер его веры определен гуманизмом, нравственной сутью»². Позже, сравнивая Дж. Локка и И. Ньютона в письме к Джошуа Вэджвуду от 1801 г., С. Т. Колридж критически оценивает определение врожденных идей Дж. Локка, отдавая предпочтение в этом вопросе И. Ньютону. С. Т. Колриджа не удовлетворяет выведение Дж. Локком наших знаний из сферы опыта, что уравнивает по значению так называемые врожденные идеи (*innate Ideas*) с соломой в голове человека. Он находит в книге Дж. Локка «суматоху, смесь трюизмов, заблуждений и ошибочных представлений» (CL, I, 686). С. Т. Колридж называет Р. Декарта предшественником Д. Хартли в большей мере, чем Т. Гоббса, высоко оценивает влияние И. Кеплера на И. Ньютона. «Ни Ньютон, ни Хартли не исследовали закон, ...но оба первыми узнали способ его универсального применения» (CL, I, 686).

Часто философскую систему С. Т. Колриджа называют практическим гуманизмом, органическим единством, реалистическим идеализмом, используя, по сути, цитаты из его произведений. По мысли П. М. Дженкинса, «органицизм не только в Германии, но и в Англии,

¹Ивановский В. Н. Ассоциационизм психологов и гностиков. Казань, 1909 ; Ярошевский М. Г. История психологии. М., 1985. Гл. 6.

²Hanson L. The Life of S. T. Coleridge ... P. 106.

Шотландии, был реакцией против ньютоновской концепции механистической Вселенной, против локковской концепции пассивного ума и классического положения об искусстве, сориентированном на извне установленные принципы»¹.

Более удачным представляется определение системы философских взглядов С. Т. Колриджа как динамической философии, тем более что авторство этого понятия принадлежит непосредственно поэту (SL, 274). В письме к Д. Стерлингу от 29 октября 1833 г. С. Т. Колридж выразил желание в системном виде представить свою теорию, начиная с введения о силе и функционировании слов (*my whole system...in any systematic form — that is beginning with the Propyleum, On the Power and Use of Words*), о логических основаниях эволюции идей, завершая позитивной теологией (*positive Theology*) от Адама, Авраама, Моисея, пророков до Христа (SL, 274).

Оформление целостной философской системы С. Т. Колриджа отражается не только в стихотворениях философско-религиозного характера, но и в планах, которые он строит относительно совершенствования своего образования. В письме к Т. Пулу от 5 мая 1796 г. он пишет: «Мои планы делятся на две части: первая — нереализуема, вторая — сулит малый успех. Я изучаю немецкий язык. В Германии я намерен изучить химию и анатомию..., немецких теологов и Канта, великого немецкого философа. По возвращении я открою школу для восьми молодых людей..., предложу им следующие предметы в таком порядке: 1) человек как животное (*Man as Animal*), включающий целостное знание анатомии, химии, механики и оптики; 2) человек как мыслящее существо (*Man as an Intellectual Being*), включающий античную философию, системы Локка и Хартли, шотландских философов и новую систему Канта; 3) человек как религиозное существо (*Man as Religious Being*), включающий исторический обзор религий, аргументы «за» и «против» естественной и откровенной религии (*natural and revealed religion*). Затем, переходя от индивидуальности к общности людей, я предложу им: 1) историю диких племен; 2) полуварварских наций; 3) наций, освобождающихся от полуварварства; 4) цивилизованных государств; 5) процветающих стран; 6) революционных государств; 7) колоний. В течение обучения этим предметам я предложу изучение языков и преподам моим ученикам беллетристику и принципы композиции. Мой второй план — стать неофициальным министром». Этому плану не суждено было воплотиться в буквальном смысле, но учениками поэта называли себя самые выдающиеся современники и последователи творчества С. Т. Колриджа во всех

¹Jenkins P. M. Coleridge's Literary Theory: The Chronology of its Development (1790—1818). Fairfield, 1984. P. 58.

областях культурной деятельности: в литературе — В. Скотт, П. Б. Шелли, У. Хэзлитт, Дж. Китс, в политике — молодые тори (Дизраэли), в религии — кардинал Ньюмен, в эстетике — Т. Карлайль, Т. де Квинси, Дж. Рёскин. План отражает целостность мысли С. Т. Колриджа, охватывающей социально-исторические, философско-эстетические и поэтико-художественные основы жизни человека и общества в сравнительно-историческом сопоставлении, единстве сознания и практики.

К моменту возникновения плана «Пантисократии» С. Т. Колридж считал себя в религии унитарийцем, в политике демократом, однако по сути всегда оставался религиозным мыслителем, представляющим мир как единое гармоническое целое, устремленным к самовоплощению в своей идеальной сущности: «Я был в то время и долгое время после, хотя и тринитарийцем (по нормам Плотина) в философии, но унитарийцем в религии...» (BL, 1, 114). Какими бы противоречивыми не казались религиозно-политические взгляды С. Т. Колриджа в разные периоды его жизни, они являются составляющими единого пути к обретению целостной философской системы. Идея «Пантисократии» схожа с программой общинного братства людей, основанного на отсутствии частной собственности, рабства, развитии разных форм общественно полезного труда. Составлению этого плана С. Т. Колридж отдал много сил, пытаясь преодолеть трагические последствия Французской революции личным опытом построения справедливого общества. В письме к брату Джорджу в марте 1798 г. С. Т. Колридж отмечает роковые последствия кризиса Французской революции не только для исторических судеб европейских народов, но и духовной жизни мыслящего человека: «Мои мнения крайне заражены французской метафизикой, французской политикой, французской этикой и французской теологией. Что до правителей Франции, я не вижу в их воззрениях, речах и действиях ничего, что бы намного их отличало от животных других видов. История научила меня тому, что правители совершенно одинаковы во все века и при всех формах государственного устройства: они так плохи, как только могут быть. Тщета разрушения и путь обмана поглощают их как наследственная болезнь. О Французской революции я могу передать свои мысли адекватно словами Писания: “Огромный и сильный ветер опрокинул горы и разбил на части скалы перед Господом; но не в ветре был Господь; и вслед за ним землетрясение и огонь — но не в огне был Господь”, — и сейчас (веря, что никакие бедствия не могут быть средствами добра) я прячу мое лицо в моем покрове и жду с покорной и терпеливой мыслью, надеясь услышать “спокойный тихий голос” Бога. ...Одно положительное последствие, какое я ожидаю от революций, это то, что личности уви-

дят необходимость индивидуального усилия; они будут действовать как добрые соседи и хорошие христиане в большей мере, чем как граждане и избиратели. ...Я хочу быть добрым человеком и христианином, но я не виг, не реформатор, не республиканец...» (CL, I, 395–397). Понятия «Пантисократия», «асфетеризм» (доктрина, исключая частную ответственность) предложены С. Т. Колриджем. Оба неологизма вошли в словарь английского языка, как и слова «пессимизм»¹, «эземпластическая» (объединяющая сила воображения). С. Т. Колридж видел в осуществлении «Пантисократии» универсальный план возрождения разрушенных Французской революцией надежд о всеобщем братстве и справедливости. Провал этого замысла был связан с непоследовательностью друга С. Т. Колриджа Р. Саути, который предложил взять на берега Суссексаны в Америку рабов. «Желающий рабства — худший из рабов! Его душа — рабская», — с горечью сетует С. Т. Колридж (CL, I, 90).

В начале 1795 г. издаются «Мысли к народу» (*Consciones ad Populum*), в которые вошли две из бристольских лекций С. Т. Колриджа — «Моральные и политические лекции» (*A Moral and Political Lectures*) и «О текущей войне: раскрытый сюжет» (*On the Present War: The Plot Discovered*). В предисловии к первому изданию «Мыслей к народу» С. Т. Колридж отмечал необходимость говорить о правде особенно тогда, когда это опасно. Близкий друг С. Т. Колриджа Т. Пул признавал великую силу ораторского слова С. Т. Колриджа, «подобную свежему дыханию с длани Господней» (*As if fresh breathing from the hand divine*). О том же исключительном впечатлении говорит и У. Хэзлитт². Разочарование в результатах политической программы осуществления идеала справедливости обращают С. Т. Колриджа к достижению своих устремлений посредством религии. Размышляя над плодами века Просвещения, века толерантности и либерализма, он с горечью отмечает болезнь неверия и необходимость платонического и теологического обоснования Бога (N, 1, 3424 (f10)).

В том же письме к Д. Телуоллу от 17 декабря 1796 г., в котором С. Т. Колридж дает характеристику отличительной особенности своего мышления — единства чувства и мысли, он критикует презрительное отношение друга к христианству, внушенное, по его мнению, И. Ньютоном, Дж. Локком и Д. Хартли своими научными изысканиями (CL, I, 279). «...Религия, которой учил Христос, проста: во-первых, она о том, что есть Всеприсутствующий Господь (*Omnipresent Father*) бесконечной силы справедливости и добра, в пространстве которой все мы движемся и обретаем

¹Перов Ю. Моральная философия и житейская мудрость А. Шопенгауэра // Афоризмы и максимы / А. Шопенгауэр. Л., 1991. С. 8.

²*Hazlitt W. Lectures on English Poets*. London, 1922.

свое бытие; во-вторых, о том, что, когда мы подходим к пределу земной жизни, мы не исчезаем совсем; но после этого жизнь продолжает радовать или огорчать последствия и естественные результаты привычек, которые мы сформировали здесь, хороши они или плохи. Это христианская религия, и все происходит из христианской веры. В этом нет никакой фантазии, как я считаю; но будь я ограничен в мыслях и энергии, для меня невозможно признать ни достоинства, ни интеллекта или силы в атеизме. И хотя он не призывает сам к фантазии (*fancy*), истины, которым он учит, вмещают в высочайшей степени ее проявление» (CL, I, 280).

В декабре 1796 г. С. Т. Колридж отмечает: «...Все системы морали до и после христианства имеют недостатки, в том числе и современная атеистическая» (UL, I, 6). Имеется в виду программа У. Годвина (1756–1836) о справедливом социальном устройстве общества, исключаяющая, по мнению С. Т. Колриджа, христианские основы нравственности и проповедующая неверие. Постулат нравственного закона, рассеянный ложным пафосом Французской революции, помог увидеть ее трансформацию с наступлением террора и отказаться от недавнего восхищения началом «эры освобождения» человечества («Ода на разрушение Бастилии» С. Т. Колриджа).

Полемика С. Т. Колриджа с автором трактата «О политической справедливости» У. Годвином имела заметный резонанс как в окружении С. Т. Колриджа, так и в интеллектуальной жизни Англии в целом. У. Годвин вынужден был признать воздействие теистической реакции С. Т. Колриджа на себя в 1800 г.¹. Поначалу идеи У. Годвина привлекли поэта, что нашло отражение в сонете-посвящении, а также в концепции асферетизма и «Пантисократии». В письме к Р. Саути от 27 сентября 1794 г. С. Т. Колридж называет У. Годвина солнцем правды (*the sun of truth*), а в сонете «Уильяму Годвину» (*To William Godwin*, 1795) благодарит его за «блистательную форму справедливости» (*the bright form of Justice*), предложенную в мрачную пору блужданий по «пустыни бедствий» (*Heath of Distress*) (CW, I, 86). Наиболее созвучные своим взглядам положения У. Годвина С. Т. Колридж поместил в программу «Пантисократии», придав идее общественной собственности раннехристианский характер. Позже С. Т. Колридж назовет учение У. Годвина гримасой христианства, а символику солнечного света свяжет с силой христианского откровения, рассеивающего тьму атеизма и скептицизма годвиновского учения («Религиозные мысли», 1796). Противостояние С. Т. Колриджа атеизму и радикализму У. Годвина характерно для «Моральных и политических

¹ Trott N. The Coleridge Circle and the «Answer to Godwin» // The Review of English Studies. V. XLI. № 162. May, 1990. P. 219.

лекций» 1796 г.: «Я немного освободился от испытания “Социальной справедливостью” Годвина... Мы хотим... спасти этот просвещенный век от всеобщего неверия (*general Irreligion*)» (CL, I, 247). Впоследствии к данной критике добавляется обоснование неприятия деистической традиции в истории европейской философской мысли. В «Литературной биографии» С. Т. Колриджа выявляет недостатки механистической философии, «которая излишне глубоко проникла в наши теологические взгляды и, приучая нас рассматривать мир в его отношении к Богу как творцу нашего земного дома, превращает идею Вездесущего в простую абстрактную памятку в парадном зале человеческого сознания» (ЛБ, 136).

Антигодвиновскую оппозицию составили последователи С. Т. Колриджа, предпринявшие попытку обосновать индивидуальные, эмоциональные основы морали в русле религиозно-ассоциационистической системы (*religious-associationistic system*), отличной от теории ассоциативной психологии Д. Хартли. С. Т. Колриджа не устраивает в теории Д. Хартли механистический, эмпирический подход к познанию человеком божественной сущности природы. «Печально думать, что лучшие из нас обязаны быть оформлены и расцвечены (*shaped and coloured*) окружающими объектами, демонстрирующими доказательство предназначения человека жить в больших городах», — замечает С. Т. Колридж (CL, I, 154). Противоречивость эмпиризма Д. Хартли объясняется тем, что действительный окружающий мир, воздействуя как добрыми, так и злыми сторонами, не может быть источником нравственного чувства в человеке, связывающего его с Богом. Единственность бытия может быть прочитана в явлениях природы только посредством имплантации (врастания) чувства любви в явления природы и, таким образом, приобщения частей к целому. «Я люблю поля и леса и горы с почти очевидной любовью, и поскольку я нахожу благосклонность (*benevolence*) и покой, возрастающие во мне с усилением этой любви, я хочу передать эту любовь всем», — пишет С. Т. Колридж в письме к Д. Дайеру от 10 марта 1798 г. (CL, I, 397). Благоволение — это явление Бога в творении, сообщающее природе человеческую силу (*humanising power*). Вслед за С. Т. Колриджем выступили Томас Грин (*An Examination in the New System of Morals*, 1798), Сэмюэль Пэрр (*Spital Sermon*, 1801), Джон Прайор Эстлин (*The Nature and the Causes of Atheism*, 1797), написавшие свои трактаты под непосредственным влиянием «Мыслей к народу» С. Т. Колриджа и взявшие в качестве эпиграфа к изданиям цитату из фрагмента С. Т. Колриджа к поэме «Жанна д’Арк» о противоположности реальной, богоданной (*real, God-given*) и иллюзорной (*illusory, God-denying*) свободы; Роберт Холл (*Modern Infidelity*, 1800), отождествивший власть атеизма во Франции с властью террора (*the reign*

of Atheism was avowedly and expressly the reign of Terror), Бенджамин Флауэр (редактор журнала *Cambridge Intelligence*). Одни из них отличались глубоким постижением проблемы, обозначенной С. Т. Колриджем, и понимали «бессердечную, дезорганизирующую» (Эстлин) философию атеизма непредвзято, другие готовили почву для ортодоксального консерватизма официальной политической доктрины английских властей (Парр)¹.

Подобные перипетии идеальных устремлений поэта часто вызывали приступы глубокого пессимизма. В письме к Телуоллу это состояние души он описывает в понятиях индийской философии (идеи восточной философии проникли в Англию в конце XVIII в. — эссе и переводы из «Бхагавад Гиты» Джонсона в журнале «Азия» в 1785 г.). «...В иные времена я утверждаюсь в брахмианской вере и говорю: “Лучше сидеть, чем стоять, лучше лежать, чем сидеть, лучше спать, чем вставать, но смерть лучше всего!”. Я все больше хочу, как индийский Вишну, парить над бесконечным океаном, помещенный в цветок лотуса, и проснуться однажды через миллион лет на несколько минут, чтобы узнать о намерении спать еще миллион лет далее» (CL, I, 229).

Идею «Пантисократии» С. Т. Колридж попытался перенести в Незерстоуэй (*Netherstowey*). Соединение поэзии, семьи, дружбы, дома идеально воплощает гармонию и правду жизни. Заголовок журнала «Страж» (*The Watchman*)², задуманного С. Т. Колриджем, так и звучал: «Все могут узнать правду; и правда может сделать нас свободными» (*That All may know the Truth; And that The Truth may make us Free!*).

В разное время внимание поэта привлекает церковь. В 1794 г. С. Т. Колридж посвящает стихотворение памяти викария из родного города Оттери Фулвилда Смердона. Спустя короткое время после этого он впервые читает серию лекций об откровенной религии (*Revealed Religion*) в Бристоле, в которых обосновывал возможность прочтения божественных знаков мира. Впоследствии С. Т. Колридж выражал свои теологические мысли в письмах, «летучих» набросках (*flycatchers*), первый из которых датирован 5 июля 1827 г., составивших затем итоговое произведение С. Т. Колриджа «Застольные беседы» (*Table Talk*), изданное посмертно в 1836 г. В наиболее фундаментальном произведении о вопросах религии и церкви «Об основаниях церкви и государства» (*On the Constitution of the Church and State*) С. Т. Колридж выразит свое представление о сущности христианской церкви как свободного от государства, открытого,

¹ Trott N. The Coleridge Circle and the «Answer to Godwin» ... P. 217–220.

² Всего вышло 10 номеров журнала с периодическими публикациями в стихах и прозе в период между 1 марта и 13 мая 1796 г. еженедельно.

существующего внутри и для человеческой личности универсального сообщества, объединяющего и усиливающего государство. При этом С. Т. Колридж иллюстрирует свою концепцию примером научного обоснования всеобщих законов бесконечной Вселенной, основывающегося на опытном изучении определенной ее части — Солнечной системы — в трудах И. Кеплера и И. Ньютона¹.

Особенность своего типа мышления С. Т. Колридж определяет в письме к Д. Телуоллу от 17 декабря 1796 г. Он отмечает специфический характер взаимосвязи своих философских взглядов и поэтического стиля: «Я чувствую сильно и думаю сильно, но я редко чувствую без размышлений и мыслю без переживания... Мои философские взгляды слиты или происходят из моих чувств, и это, я думаю, отличает мой стиль письма, и, как и все прочее, это иногда красиво, а иногда ошибочно» (CL, I, 196). Такая особенность поэтического мышления С. Т. Колриджа заключала в себе точный критерий обнаружения истины, различения видимости явления и его сущности. Ошибочную идею можно обнаружить, проверяя ее не на территории мыслительной деятельности, а перенеся ее в иную плоскость существования — сферу чувств, тогда как обманчивое чувство проверяется точной мыслью. Данное правило соответствует доказанной в XX в. теореме К. Геделя о неполноте, согласно которой аксиоматические системы «не могут быть полными, если они являются непротиворечивыми», в результате чего возникает необходимость поиска критерия истинности, полноты системы за ее пределами. Трехтомный труд «Основания математики», стимулировавший открытие Геделя (статья «О формально неразрешимых предложениях *Principia Mathematica* и родственных систем», 1931), принадлежит Б. Расселу и А. Уайтхеду, английскому математику и философу, сформулировавшему концепцию романтической реакции в истории европейской философской мысли в связи с творчеством английских романтиков. Это один из примеров косвенного влияния на развитие научно-философских основ гносеологии со стороны фрагментарных заметок на страницах бессистемных работ С. Т. Колриджа.

Важным этапом в эволюции философских исканий С. Т. Колриджа явилось его открытие актуального значения трудов Дж. Беркли (1685—1753), которые помогли преодолеть недостатки учения Д. Хартли. «Я законченный несесситарианец (*necessitarian*) и понимаю предмет так же, как сам Хартли, но я иду дальше Хартли и верю в самостоятельную реальность мысли, в то, что она есть движение» (CL, I, 113). «Я никогда не рассматриваю свои ощущения (*senses*) как критерий моей веры...

¹Coleridge S. T. On the Constitution of the Church and State / ed. by J. Colmer. L., 1976. P. 114—118.

я не знаю иного пути дать мысли любовь к Великому (*the Great*) и Целому (*the Whole*). Те, кто ведет к той же правде шаг за шагом через постоянную проверку своих ощущений, представляются мне только жаждающими тех чувств, которые я уже обрел. Они рассматривают нечто иное, как части, и все части, конечно, малы. И Вселенная для них масса мелких, разрозненных вещей», — признается С. Т. Колридж в письме к Д. Телуоллу от 16 октября 1797 г. (CL, I, 16). Если в учении Д. Хартли С. Т. Колриджа не удовлетворяла гносеологическая узость, то в пантеистической философии Б. Спинозы — противоречия онтологического характера, ведущие к практическому атеизму: «Длительное время я не соотносил личность с вечностью; и моя голова была со Спинозой, хотя все мое сердце оставалось с Павлом и Иоанном» (BL, 1, 134). Пантеизм Б. Спинозы, привлекательный на первый взгляд, обнаруживал противоречие на уровне определения нравственной сущности Бога. Если Бог есть природа, а природа — Бог, то как объяснить происхождение зла в мире? Этот вопрос волновал С. Т. Колриджа постоянно и вскоре нашел преломление в поэме «Старый мореход» — выдающемся творении его поэтического гения. Зло — результат механического, неосознанного, случайного пребывания человека в действительном мире — искажает, трансформирует проявление божественного замысла бытия, его ценность и целостность. Механическое объяснение связи явлений и ощущений в сознании человека не могли удовлетворить С. Т. Колриджа. «Колридж не находился под влиянием внешних объектов. Он обладал невероятной способностью вызывать образ или серию образов в своем собственном уме», — отмечает У. Вордсворт (WW, 442). Этим объясняется обращение С. Т. Колриджа к философии Дж. Беркли, утверждающей тождество вещи идее вещи. Согласно Беркли реальность есть процесс взаимодействия наших идей о явлениях окружающего мира с нашим восприятием данных явлений. Между миром идей и миром вещей находится наша способность представлять и воспринимать. Тождество сущности (*essence*) и явления (*phenomena*) осуществляется в процессе творческого акта, дарующего радость обретения истинной ценности бытия. В работе «Принципы человеческого знания. Трактат о природе сущности материи и ее отношении к абсолюту» (1710) Дж. Беркли связывает существование идей и объектов знания с процессом волеизъявления, воображения, памяти: «Это активное бытие я называю Умом, Духом, Душой или Самим Собой» (*This perceiving, active being is what I call Mind, Spirit, Soul, or Myself*). Теоцентрический субъективный идеализм Дж. Беркли с определением априорной сущностной ценности бытия, открываемой усилием творческого сознания и веры, приводит С. Т. Колриджа к глубочайшему философско-эстетическому открытию — теории воображения. Механистическое объяснение Д. Хартли

мыслительной деятельности человека не выдерживает сравнения с учением Дж. Беркли. «Я — берклианец», — отмечает С. Т. Колридж в письме к Д. Телуоллу от 17 декабря 1796 г. и обосновывает свое неприятие дуализма, признающего раздельное существование материи и духа, с позиций неоплатонической традиции, подкрепленной монистическим идеализмом Дж. Беркли о единстве тела и души, идеи и вещи: «Настоящее подобно видению (*dream*) во сне... Часто мою мысль охватывает вихрь того странного восторга, который согласует настоящее (пока длятся его короткие порывы) с каким-то неведомым прошлым, смешанным с такими чувствами, как страдание души, мечтающей в состоянии сна (*distress the Soul when dreaming that she dreams*). Что до мистики? То, что думающая часть человека, т. е. душа, что существовала прежде, до появления в своем настоящем теле, может оказаться очень необдуманной, сумасбродной философией, но очень понятной поэзией, так как душа — традиционное слово у всех наших поэтов, играющая на нем, как музыкант, помещенный внутрь органа, ключи от которого оказались снаружи. Ныне я не придерживаюсь этого мнения, не потому, что я материалист; но потому, что я берклианец...» (CL, I, 278).

Для С. Т. Колриджа воображение — сила, объединяющая философию, религию, искусство, созидаящая в акте творческого усилия воли реальную ценность бытия, открываемую в единении человека и Бога. Концепция человека-субъекта (*person*), воплощающего органическое единство божественной (духовной) и материальной (земной) ипостасей природы, и человека-объекта (*individuality*), не осознающего священную связь всего сущего, живущего случайными ощущениями, оформляется в период увлечения идеями Дж. Беркли. «Мы можем ощущать вещь, событие, качество... только по направлению к личности (*toward a Person only*). Личностное во мне — основа и условие религии, а одинокая индивидуальность есть объект» (CL, I, 226). По мысли С. Т. Колриджа, только моральное существование (*moral being*), а именно духовность и религия человека, могут послужить мостиком между идеей абсолютного целого (*the Idea of Absolute One*) и разумом человека. «Моя мысль чувствует так, как будто она... знает нечто великое, нечто единое (*one*) и неделимое (*indivisible*). И только с верой в это скалы и водопады, горы и пещеры дают мне чувство возвышенного и величавого! Но в этой вере все вещи подражают бесконечности» (CL, I, 228). Осмысление природы как символа Бога существенна в этом контексте. Романтическая концепция природы неоднородна в творчестве английских поэтов. Наиболее примечательно отличие образа природы в поэзии У. Вордсворта и С. Т. Колриджа, вместе начинавших романтическую реформу. Повлияв на У. Вордсворта своей концепцией природы как единого целого, тайный смысл которой открывается чувствам в процессе восприятия, С. Т. Колридж пошел дальше в своих

открытиях. В результате У. Вордсворт, будучи выдающимся мастером пейзажной лирики, остается натуралистом и сенсуалистом по способу мышления, а С. Т. Колридж — поэтом воображения. «Вордсворт — великолепный пример наблюдения (*observation*), Колридж — проникновения (*penetration*); Вордсворт описывает то, что видит, С. Т. Колридж... то, что чувствует, — один удовлетворен неясной концепцией присутствия Бога в природе (*God in Nature*), другой стремится к проникновению за пределы внешнего мира во всепроникающую единую сущность, которую предполагает его мысль и требует его вера»¹.

Встреча У. Вордсворта с С. Т. Колриджем в Рэйсдауне в июне 1797 г. оказалась событием в истории английской поэзии и привела к созданию сборника «Лирические баллады» (1798), ознаменовавшего начало романтизма в Англии. Различие способов художественного мышления и мировоззрения двух поэтов сыграло необходимую роль в осуществлении программы новой поэзии, выясняющей отношение между идеальным и действительным, вечным и временным, невероятным и привычным в природе и человеке. У. Вордсворт сравнивал С. Т. Колриджа с «магической рекой, берега и вид которой доступны вашему зрению только в интервалах; порой она скрывается за лесами, порой в песке, затем разливается широко и отчетливо; и даже когда она поворачивает незримо для вашего зора, вы всегда чувствуете и знаете, что существует связь в ее частях, и это одна и та же река» (WW, 441). Этот образ напоминает священный поток из «Кубла Хана» — символ животворящего воображения, то бурного и очевидного, то скрытого в пещере и впадающего в неподвижный океан.

На пути С. Т. Колриджа от Д. Хартли, Дж. Б. Пристли и Дж. Беркли к И. Канту находится шотландский философ Дж. Хаттон. В 1794 г. С. Т. Колридж пишет аннотацию к «Принципам» Дж. Хаттона (Эдинбург). В письмах 1796 г. можно найти горячие отзывы С. Т. Колриджа о шотландской школе философов. Под влиянием Дж. Хаттона С. Т. Колридж приходит к мысли о необходимости создать науку о познании (*the science of knowledge*), нашедшую позже выражение в «Признаниях взыскующего духа» (*Confessions of an Inquiring Spirit*, 1840). В частности, особое влияние на С. Т. Колриджа оказывает учение о соотношении ощущения и восприятия. Отвергнув механистический по своей природе ассоциационизм как Д. Юма, так и Д. Хартли, шотландские философы (Т. Рид) выделяют три ипостаси чувственного восприятия: доопытное представление об объекте, веру в существование объекта и непосредственное, а не умозрительное появление этой веры².

¹Roe N. Wordsworth and Coleridge: The Radical Years. Oxford, 1988. P. 9.

²Западноевропейская философия (XVIII в.) / В. Н. Кузнецов [и др.]. М., 1986. С. 141.

До отъезда в Германию С. Т. Колридж сформировал оригинальную систему философских взглядов, основываясь на трудах неоплатоников, античных философов и английских мыслителей XVII–XVIII вв. Вопрос о соотношении заимствованных идей из философии И. Канта, его последователей и оригинальных находок С. Т. Колриджа остается спорным. «В любом случае, когда влияние более гениального или равного по гениальности производило впечатление на его ум, везло и Колриджу, и тем, кого он воспринимал, и окружающим»¹. С. Т. Колридж явился защитником и открывателем трансцендентального идеализма в Англии, привнес на английскую почву идеи И. Канта, И. Г. Фихте, Ф. Шеллинга, воплощенные в оригинальную немецко-колриджианскую доктрину (*the German-Coleridgean doctrine*). Определяя ее отличие от механистической философии XVIII в., Дж. С. Милль отмечает: «Она была онтологической, потому что та была эмпирической; консервативной, потому что та новой; религиозной, потому что многое в той было атеистическим; конкретной и исторической, поскольку та была абстрактной и метафизической; поэтической, потому что та была предметно-фактической и прозаичной»².

До знакомства с немецкой идеалистической философией С. Т. Колридж увлекался чтением знаменитого труда немецкого мистика эпохи Тридцатилетней войны Я. Бёме «Аврора», переведенного на английский язык еще в XVII в. «Перед моим визитом в Германию в сентябре 1798 года я утвердился в мысли (возможно, из *Aurora* Бёме, которую я прочитал в школе), что звук тождественен свету под действием гравитации, и цвет есть гравитация под воздействием света; и я никогда не видел причины менять мою веру в это», — признается С. Т. Колридж в письме к йенскому романтику Людвигу Тику от 4 июля 1817 г. (CL, 4, 1066–67). Познакомившись с философией Ф. Шеллинга, С. Т. Колридж приходит к выводу, что «как система это немного больше, чем бёменизм, переведенный с языка видений (*visions*) на язык логики (*Logic*), и, как и философия Бёме, она восходит почти к пантеизму» (CL, 4, 1077).

Предлагая мистико-пантеистическую интерпретацию символа Троицы (Отец — сила, Сын — свет, Святой Дух — разум), находящем воплощение «во всех природных вещах»³, Я. Бёме акцентирует внимание на идее и образе света как источнике и универсальной связи всего сущего. «Ибо как Отец рождает Сына из своей силы, и Сын светит во всем Отце, так и сила твоего сердца... порождает свет, который светит во всех твоих си-

¹ *Hanson L.* The Life of S. T. Coleridge ... P. 21.

² *Mill J. S.* Coleridge ... P. 403.

³ Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. М., 1990. С. 36.

лах, во всем твоём теле»¹. То, что Я. Бёме называет силой (Отец), схоже по смысловой нагрузке с понятием основы у Ф. Шеллинга, а то, что он называет светом, — со связкой (*copula*). «...И из света твоего исходят в ту же силу разум, смысл, искусство и мудрость, на управление всем телом, а также на различение всего того, что вне тела»². Однако С. Т. Колридж отмечает отличие пантеистических воззрений Я. Бёме от Ф. Шеллинга, продолжающего в большей мере традицию Дж. Бруно и Б. Спинозы. Бог, по Бёме, не только «в природе», но и «выше и вне природы», ибо именно в нём «пребывает все»³. В осмыслении символа христианской Троицы С. Т. Колридж исходит из принципа практического христианства⁴, а также тетрарной формулы бытия, сформулированной им позже.

С. Т. Колридж испытывал постоянный интерес к немецкой художественной и философской мысли. В письме к Р. Саути от 3 ноября 1794 г. он пишет о глубоком впечатлении, произведенном на него «Разбойниками» Ф. Шиллера, особенно сценой гибели Моора в огне посреди спящих разбойников: «Я более не мог читать — мой Бог! Саути! Кто этот Шиллер?» (CL, 1, 122). Еще в 1796 г. он планирует перевести все работы Ф. Шиллера, спустя 2–3 года — написать о жизни Лессинга (CL, I, 209), а в письмах от 1816 г. к издателю Буси он говорит о масштабном плане написать историю немецкой литературы, начиная с Геллера и Клопштока до современности, предварив ее кратким обзором творчества средневековых авторов — от Готфрида до миннезингеров и мейстерзингеров, эпохи Реформации — от Ганса Сакса до Опица и, наконец, от Опица до Геллера. Одновременно планировалось рассказать о теологах и философах — от Лютера, Меланхтона, Ульриха фон Гуттена до Лейбница и Вольфа, а также от паузы, связанной с популярной и эклектичной философией, к знаменитому противостоянию Лессинга и Гёте. В итоге каждому из авторов предполагалось уделить особое внимание. С. Т. Колридж мечтал о совершенстве, достижимом не просто учебой или талантом, но объединенным знанием немецкой и английской литератур (CL, IV, 663–4).

В этом устремлении С. Т. Колридж постоянно встречал прямое противодействие или непонимание. До 1800 г. это сопротивление со стороны влиятельных литературных изданий происходило по политическим причинам. Журнал «Антиякобинец» и «Уикли Экзаминер» (1797–1798) печатали сатиры активных сторонников политики Питта — Каннинга (*Canning*), Эллиса, Фрера, главным объектом которых были сторонники

¹ Бёме Я. Аврора ... С. 37.

² Там же. С. 38.

³ Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения. М., 1980. С. 339.

⁴ Barth S. J. Coleridge and Christian Doctrine. Harvard, 1969. P. 104.

Французской революции, а значит, враги родины, к которым относили С. Т. Колриджа и Р. Саути как авторов политических стихотворений и пьес («Жанна д'Арк», «Падение Робеспьера», а также перевод С. Т. Колриджа «Разбойников» Ф. Шиллера, впервые поставленных на английской сцене в 1800 г. в сокращенном варианте)¹. По тем же причинам негативную оценку переводу С. Т. Колриджа шиллеровского «Валленштейна» дает «Мансли Ревью» (XXXIII (July, 1800, 322, 326)). Его называют «партизаном немецкого театра», а С. Т. Колридж уже в 1832 г. отмечает, что пьеса оказалась «мертворожденной из-за прессы»². Имена С. Т. Колриджа и Ф. Шиллера связывали с якобинством. Причина же, по которой С. Т. Колридж отказался переводить «Фауста» Гёте в 1814 г. несмотря на устойчивые пожелания издателей, связана не с боязнью встретить негативную оценку критиков, а с несоответствием авторской позиции Гёте идейно-художественным воззрениям английского поэта («Застольные беседы»). После 1800 г., когда по возвращении из Германии С. Т. Колридж посвящает особое внимание теории искусства и философии, как кажется его друзьям и современникам, в ущерб поэзии, критика немецкого влияния на английского поэта продолжается. Так, в записи от 1829 г. С. Т. Колридж с грустью и недоумением отмечает факт насмешливого отношения к своим философским штудиям и к себе как к ненормальному: «Лорд Байрон, я помню, оказал мне честь, сказав, что при моем первом появлении на литературном горизонте я подавал надежды на то, чтобы стать одним из гениальных людей своего поколения, но, изучив философию в Германии, вернулся домой мечтающим идиотом (*a dreaming Idiot*). Быть идиотом предпочтительнее, поскольку менее безнадежно, чем быть во власти мании (*Mania*)» (*Notebooks*). Того же мнения придерживались и У. Вордсворт, Т. Л. Пикок, Т. де Квинси. Примечателен факт, что Т. Л. Пикок в одной и той же статье «Эссе о модной литературе», критикуя летаргическое состояние философской мысли «в стране Бэкона и Локка»³ и высоко оценивая поэтический талант С. Т. Колриджа в «Кристабели», не замечает его роли в «возрождении духа философии» в Англии, что с одобрением подчеркнул даже Ф. Шеллинг из Германии⁴.

Таким образом, к антиякобинскому обвинению немецкой литературы в абсурдности и имморализме добавилось главным образом

¹ Ashton R. The German Idea: Four English Writers and the Conception of German Thought. Cambridge, 1980. P. 6.

² Ibid. P. 30.

³ Пикок Т. Л. Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла ... С. 228.

⁴ Шеллинг Ф. Сочинения : в 2 т. М., 1987–1989. Т. 2. С. 325.

в связи с С. Т. Колриджем, обвинение немецкой философии в обскурантизме и мистицизме¹.

Однако усилия, предпринятые С. Т. Колриджем, все же дали свои плоды, и англо-немецкое философско-эстетическое направление мысли приобрело своих сторонников и продолжателей (Т. Карлайль, Г. Х. Льюис, Д. Элиот). Т. Карлайль, автор эссе на страницах «Эдинбургского обозрения», более популярных по форме, чем работы С. Т. Колриджа, сыграл роль посредника между немецкой и не только английской, но и американской философской мыслью². Дж. С. Милль считал работы С. Т. Колриджа, Т. Карлайля и И. Гёте единым культурным феноменом для своего поколения³. Одним из первых англо-германистов (определение Д. Борроу⁴) был Уильям Тейлор, друг Р. Саути и единомышленник С. Т. Колриджа. С 1791 по 1820-е гг. он пишет эссе о немецких писателях (И. Гердере, Г. Лессинге), переводит «Натана» Г. Лессинга (1791), «Ифигению» И. Гёте, балладу «Ленора» Г. Бюргера (1796). Д. Г. Локхарт называет «Валленштейна» Ф. Шиллера в переводе С. Т. Колриджа лучшим переводом иностранной трагической драмы в английской литературе⁵. Изданная лишь в собрании сочинений 1828 г., она признана образцом художественного перевода, сохраняющего равновесие между буквальным воссозданием оригинала и свободным перенесением его смысла на иную языковую почву (С. Т. Колридж использовал белый стих, традиционный для английской национальной драмы).

С. Т. Колридж, как и Ф. Шиллер, признавал глубочайшее влияние И. Канта на свои литературно-теоретические принципы, связанные с новой философской системой. В 1826 г. Г. К. Робинсон называет работу С. Т. Колриджа «Помощь размышлению» (*Aids to Reflection*) лучшим освоением кантианских принципов на основе английской религиозной чувствительности. В статье Ф. Шеллинга «Иммануил Кант» (1804) отмечается новаторский характер философских открытий И. Канта, соответствующих «великим моральным событиям эпохи». Универсальный гносеологический переворот И. Канта изменил «представление, согласно которому воспринимающий субъект пребывает в бездеятельности и покое, а предмет деятелен» (Шелл, 28). Однако целостность в философии И. Канта, независимая от опыта, возникает «скорее атомически, нежели органически», а движение «мировой системы» исходит из материи и при-

¹ Ashton R. The German Idea ... P. 18.

² Ibid. P. 19.

³ Mill J. S. Coleridge ... P. 97.

⁴ Ashton R. The German Idea ... P. 9.

⁵ Ibid. P. 35.

роды, а не «божественного Всемогущества», как у И. Ньютона. Данное противопоставление очень существенно в понимании причин расхождения С. Т. Колриджа с идеями глубоко почитаемого им немецкого философа из Кёнигсберга. Привнеся принцип органицизма в понимание внутреннего источника форм в явлениях природы, искусства и сознания, И. Кант, открыв новый этап в развитии философии, тем не менее обозначил тенденцию органического детерминизма¹. Несмотря на скептическую оценку Ф. Шеллингом способности англичан воспринять философию И. Канта, которая «должна была оказаться чуждой научному безразличию нации, величайшими философами которой были, кроме Бэкона, Локк и Юм» (Шел, 33), С. Т. Колриджу удалось не только воспринять идеи И. Канта и других великих немецких мыслителей, оценить их мировую значимость, но и оригинально, продуктивно развить их. Впоследствии Ф. Шеллинг отметил данный факт во «Введении в философию мифологии»: «Займствую это выражение (мифология — не аллегорична, она тавтологична. — *Прим. Н. С.*) у известного С. Т. Колриджа, первого из его единоплеменников, кто понял немецкую поэзию, науку, особенно же философию...» (Шел, 325). В отличие от скептической оценки философских способностей англичан в статье «Иммануил Кант», в данной работе Ф. Шеллинг, напротив, подчеркивает превосходство С. Т. Колриджа в понимании некоторых из своих работ: «...Даровитый британец понял значение одного из прежних моих сочинений о самофракийских божествах («О божествах на острове Самофракия», 1815. — *Прим. Н. С.*), философский смысл и цели которой совсем не были или почти не были поняты в Германии» (Шел, 325). Шеллинг называет С. Т. Колриджа конгениальным человеком, которому можно простить заимствования, созвучные его собственным поискам истины.

В «Литературной биографии» (1817) С. Т. Колридж отмечает наибольшую близость философских взглядов Ф. Шеллинга собственным: «Именно в натурфилософии Шеллинга и системе трансцендентального идеализма я впервые нашел дружелюбное совпадение со многим, что я с трудом извлекал для себя, и мощную поддержку тому, что я еще делаю»². В статье «Об отношении реального и идеального в природе» (1806), написанной в жанре научных афоризмов, Ф. Шеллинг формулирует одно из важнейших для С. Т. Колриджа понятий — связка. «Бесконечное и конечное (всехватывающий закон дуализма) объединены некоей изначальной и абсолютной необходимостью — абсолютной связью или связкой» (Шел, 35). В отличие от С. Т. Колриджа, усматривающего в пантеизме Б. Спинозы

¹ *Jenkins P. M. Coleridge's Literary Theory ... P. 149–152.*

² *Coleridge S. T. Biographia Literaria. London ; New York, 1956. P. 53.*

идею отождествления Бога с миром, созданным Творцом, Ф. Шеллинг не соглашается с подобной трактовкой, выраженной в Германии ученым Рейнгольдом, который толковал утверждение Б. Спинозы о пребывании вещей в Боге как равенство вещей и Бога и считал отсутствие различия (по субстанции или сущности) неимением разницы (по форме или логическому понятию). Не соглашается Ф. Шеллинг также и с берклианской идеей тождества вещи идеи вещи, близкой С. Т. Колриджу. Немецкий философ предлагает отличать неодинаковость и различие, единство и связь как часть и целое, как сущность и форму: «...Вряд ли можно найти более полное различие вещей от Бога, чем то, которое мы обнаруживаем у Спинозы. ...Бог вечен по своей природе, вещи же — только вместе с ним и как следствие его бытия, т. е. производно. Именно из-за этого различия все единичные вещи, взятые в своей совокупности, не могут составить Бога... также как единичные точки окружности, взятые в своей совокупности, не могут составить окружность, поскольку она как целое необходимо предшествует им по своему понятию»¹. *S* — свернутое (*implicitum*), *P* — развернутое (*explicitum*) различие Бога с природой, тогда как Б. Спинозу обвиняют в смешении их. Как видно, Ф. Шеллинг основывается в своих объяснениях на принципах кантианского трансцендентализма.

Рассуждая о сущности слова, Ф. Шеллинг опирается не только на трансцендентализм И. Канта, но и на перипатетическую (рационально-аристотелевскую) традицию в теологии, согласно которой Бог является источником сущности вещей и действия, оформляющего эти сущности, одновременно: «Лишь в человеке полностью высказывается слово, сдерживаемое и не полностью высказанное в других вещах. В изреченном же слове открывает себя Дух, т. е. Бог, как существующий *actu* (действие). Будучи живым тождеством обоих начал, душа есть Дух, а Дух есть в Боге» (Шел, 112). Ф. Шеллинг вводит антитезу воли Бога и воли основы (творения Бога). Посредником между творением и Богом является человек. Восстановление универсальной связи Творца с его творением дает «состояние ясновидения, даруемое божественным провидением отдельным людям» (Шел, 126). Символ и воплощение достигнутой гармонии — свет. «Воля Бога состоит в том, чтобы все универсализировать, поднять до единства со светом или сохранить в нем; воля основы — в том, чтобы все обособить и сделать тварным» (Шел, 127).

¹ Шеллинг Ф. Философское исследование о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Сочинения : в 2 т. / Ф. Шеллинг. М., 1987—1989. Т. 2. 1989. С. 94—95.

Во времена С. Т. Колриджа существовало две традиции представления о Боге: рационалистическая и деистическая (Бог — источник разума) и библейская (Бог — откровение Троицы)¹. С. Т. Колридж стремился преодолеть противопоставление разума (*reason*) — вере (*faith*), естественного (*natural*) — сверхъестественному (*supernatural*). Бог — источник и причина сущего, явление и откровение бытия, он един и являет себя в ипостасях Троицы. Согласование двух источников творческого процесса — интуитивного и рационалистического начала — соответствует согласованию природы и духа. С. Т. Колридж предлагает термин «самореализация» (*self-realization*) (MS. B3, f. 243) для обозначения процесса объединения самосознания личности (*personality*), источником которого является абсолютная воля Творца (*Will*) с внешним миром (MS. B3, f. 243–244), что ведет к новому качеству личности (*personality*). Реализацией идеи Бога является Слово — тождество (*identity*) Отца и Сына. «Идея Бога — адекватная идея; она должна сосуществовать с реальностью, которую выражает»². Такое определение согласуется с принципом определения природы символа. Святой Дух — третья ипостась Троицы — сопоставляется С. Т. Колриджем с «ветром, посредством которого воздух утверждает себя в форме действия и который нисходит к живым созданиям и людям как дыхание или дух, символизирующий жизнь» (MS. B3, f. 275). «Святой Дух (*The Holy Spirit*), который направлен от Господа к Сыну и возвращается от Сына к Отцу, в этом круговом взаимодействии конституирует вечное единство (*unity*) в вечном изменении (*alterity*) и различии (*distinction*), жизнь Бога (*Deity*) — в чистейшем акте (*actu purissimo*). Это действительно дыхание жизни (*Breath of Life*)» (MS. B3, f. 276–260). Определение ипостасей Троицы выглядит у С. Т. Колриджа так: «Дух — действие (*act*), в котором Отец и Сын едины (*One*) как тождество (*Idem*), различие (*Alter*) и связка (*Copula*), которая объединяет обе ипостаси в одно, будучи одним целым со всем» (MS. B3, f. 277–259). «Этот Дух — дух любви» (*Love is the spirit of God, and God is Love*) (MS. B3, f. 278–258).

Нравственное начало в человеке Ф. Шеллинг считает вечным и неизменным, происходящим от Бога, индивидуально-волевое начало — зыбким и нуждающимся в становлении, устремлении тварной основы к божественному духу. «Его действие не становится, так же как и он не становится в качестве нравственного существа, но по своей природе есть вечно» (Шел, 133). Итак, духовное начало в человеке предопределено своим происхождением, волевое же нуждается в выборе, ответствен-

¹Barth J. R. Coleridge and Christian Doctrine ... P. 84.

²Ibid. P. 90.

ности, устремлении к высшей воле, слиянии с ней. Подмена духовного начала волевым и, как следствие, отождествление индивидуальной воли с волей Всевышнего оказывается источником зла и порождает проблему соотношения предопределенности и свободы. В случае подмены духовного и индивидуально-волевого начала в человеке предопределенной, исходящей свыше, а значит, освобожденной от личной ответственности оказывается индивидуальная воля человека, в то время как духовное начало становится средством достижения ложной цели (Шел, 134–135). «Ложное воображение» (выражение Платона из «Тимея») следует противопоставить совершенному разуму. «Общая возможность зла... в том, что человек, вместо того чтобы сделать свою самость базисом, органом, способен стремиться возвысить ее до господствующей всемогущей воли, духовное же в себе, напротив, сделать средством» (Шел, 135). Соответственно, зло — следствие горделивого своеволия человека, его обособления от Бога, «собственного выбора», страха, который гонит его от центра (всеобщего) к периферии (обособленному), вызывая чувство греховности и обреченности. Таким образом, Ф. Шеллинг относит возможность свободы только к духовному бытию человека, имеющего божественное происхождение, в сфере же практической жизни человек несвободен от подчинения нравственным императивам «не в силу долга или энтузиазма», а совести. «Мы понимаем религиозность в изначальном практическом значении этого слова. Она есть совестливость, или побуждение действовать согласно своему знанию и не противоречить в своих действиях свету познания» (Шел, 137). Под светом познания Ф. Шеллинг имеет в виду духовный свет, Бога: «...Бог есть в нас ясное познание или сам духовный свет, в котором только и становится ясным все остальное... Человека, для которого невозможность действовать иначе определяется не человеческими, физическими или психологическими, а божественными причинами, называют религиозным, совестливым в высшем смысле этого слова» (Шел, 136).

Ф. Шеллинг при всей близости своих формулировок С. Т. Колриджу остается философом с классическим дихотомическим способом мышления, хотя и новаторски переосмысленным в русле посткантианской романтической философской традиции. К дихотомиям «Бог — основа», «творец — творение», «дух — материя», «вечность — становление» добавляется различие понятий «жизнь — бытие»: «...Бог есть жизнь, а не только бытие. ... Бытие становится ощутимым для себя лишь в становлении. Правда, в бытии нет становления; напротив, в становлении само бытие вновь полагается как вечность...» (Шел, 147). Таким образом, движение и становление — категории жизни, которая посредством этого становления только и способна воплощать бытие, соприкасаясь тем самым

с вечностью. Такой подход к соотношению духовного и материально-го приводит Ф. Шеллинга к аллегорическому представлению идеализма и реализма в философии. «Идеализм — душа философии, реализм — ее тело; лишь вместе они составляют живое целое... Реализм не может дать философии ее принцип, но он должен быть основой и средством, тем, в чем идеализм осуществляется, претворяется в плоть и кровь» (Шел, 137).

Философия «живого целого», символа, в котором подвижное тождество материи и духа, одухотворяющего, оформляющего смысл и облик бытия, сближает столь разных по способу философско-художественного мышления гениев, как Ф. Шеллинг и С. Т. Колридж. Оба отметили две опасности разделения двух составляющих единосущного целого: «отвлеченность от жизни и мрачный и дикий энтузиазм» (Шел, 106).

Особый интерес в связи со взглядами С. Т. Колриджа относительно различения мышления символами и мифами представляет работа Ф. Шеллинга «Историко-критическое введение в философию мифологии» (1825). Следует отметить замечание автора о синкретической природе книги, которая отличала в высокой степени труды С. Т. Колриджа: «“Философия мифологии” — это книга, для которой собственно филологические, философские, богословские методы еще не разъединены в своем существе» (Шел, 580).

Во второй лекции под названием «Аллегорическое толкование мифологии» Ф. Шеллинг дает определение ступеней аллегорического толкования: исторического или евгемеровского по имени эпикурейца Евгемера, автора романа-утопии «Священная надпись» (IV—III вв. до н. э.), для которого характерны «превращенные в богов герои, цари, законодатели» (Шел, 181), морального, в котором «персонифицируются либо нравственные, либо природные свойства и явления», и физического, устанавливающего буквальную связь природы с высшим миром (Шел, 180). Говоря об олицетворениях как второй ступени аллегоризации, Ф. Шеллинг отмечает, что «ими можно пользоваться как символами нравственных понятий» (Шел, 180—183). Третий же тип аллегии присущ тем, «кто лишен ощущения всеобщности и рассуждает на основе случайных впечатлений». Ф. Шеллинг называет мифологию органическим целым, возвышающимся над поэзией и философией: «Как только мифология появляется и совершенно заполняет собою сознание, поэзия и философия расходятся в разные стороны из этого общего для них центра...» (Шел, 198, 220). Соотношение поэзии и философии — одна из центральных проблем книги. «Оба не могут царить, собственно активным бывает лишь одно, а другое вынуждено смириться с пассивной функцией орудия. А тогда перед нами вновь либо философская поэзия,

либо поэтическая философия, и соотносятся они так, как философия и поэзия, взятые сами по себе» (Шел, 204). Напряженные поиски единой сути, позволяющей им «проявляться» вместе, составляют задачу Ф. Шеллинга: «Существенное... есть совершенно не зависящее от них начало, расположенное вне их и над ними, — это до сих пор не известная нам величина, о которой мы можем знать только то, что она подчиняет себе поэзию и философию» (Шел, 205). Ф. Шеллинг предлагает свои варианты ответа: принцип ясновидения? состояние сна? безумие? «Природная поэзия и природная философия взаимодействуют... в самой жизни» (Шел, 209). Данные варианты ответа можно обнаружить в поэзии С. Т. Колриджа (от «Кубла Хана» до «Нубийской фантазии» и «Сада Боккаччо»).

В восьмой лекции Ф. Шеллинг признает заслугу С. Т. Колриджа в прояснении отличия аллегорического смысла от тавтологического (термин С. Т. Колриджа). «Мифология — не аллегорична, она тавтологична (“Замимствую это выражение у известного Колриджа...”» (Шел, 325). Спустя десятилетия Ф. Шеллинг именно в английской науке поприветствует открытия, подтверждающие казавшуюся идеалистической философию «Всеобщих категорий природного процесса» (речь в Мюнхенской академии наук 1832 г. «О новейшем открытии Фарадея»). Среди английских ученых, сумевших «противопоставить пустому фантазированию серьезную, глубокую и сильную науку», Ф. Шеллинг называет близкого друга С. Т. Колриджа, президента Лондонского королевского общества с 1820 г., основоположника электрохимии Хэмфри Дэви (1778–1829), а также ученика Х. Дэви, автора учения об электромагнитном поле Майкла Фарадея (1791–1867). Следуя тезису Лессинга о том, что «понятие, не обретенное в опыте, ...подвержено порче» (Шел, 229), Ф. Шеллинг ожидал опытных доказательств своих интуитивных догадок и обрел их именно в Англии. Немецкая метафизика, в увлечении которой упрекали С. Т. Колриджа друзья, и английское естествознание дополнили друг друга в открытии новых философско-научных истин. С. Т. Колридж оказался в роли своеобразного посредника, предвосхитившего поначалу в своей поэзии, затем в теоретических работах новые пути в развитии европейской мысли. Показательным признаком целостности философской системы взглядов С. Т. Колриджа является его оценка работ И. Фихте. С. Т. Колридж не приемлет солипсизм И. Фихте (пародия «Эгоэнкапан», гл. II, ч. 3). «Фихте в своей моральной системе — карикатура на Канта, ...но он имеет заслугу в подготовке почвы для динамической философии (*dynamic philosophy*) посредством замены вещи действием (*act for thing*) (CL, II, 682). У С. Т. Колриджа я-индивидуальное, с которым сопряжены понятия

«свобода», «естественная природа», устремляется за пределы своего замкнутого круга к целому («Муки сна», 1803). С. Т. Колридж акцентирует внимание не на субъективной эмоциональной реакции верующего энтузиаста — героя немецких романтиков, а на индивидуальном восприятии религии как антологии всего сущего, как основы отношений между людьми (*persons*). «Быть религиозным — значит нести интеллектуальную ответственность конечной воли перед абсолютной волей, и в результате воли перед жизнью, личности — перед живой сутью (*I am*). Мы должны чувствовать, исходя из вещи, события, качества и думая о них. Мы должны чувствовать по направлению к личности только» (LR, IV, 430—431). Один из вариантов тетрарной формулы С. Т. Колриджа отражает данную мысль: протезис (разум и абсолютная воля), тезис (разум, или сверхиндивидуальность минус воля), антитезис (индивидуальная воля плюс воля), синтез (воля, подчиненная разуму) (LR, IV, 430—431).

В своих «Философских лекциях» С. Т. Колридж, пройдя долгий путь освоения наследия классиков и современников, приходит к выводу о том, что открытия И. Канта и его последователей являются более системным и современным продолжением античной философии, которая «замкнула круг своего развития и проявилась во всех возможных формах»¹. Критическая философия И. Канта — соединение морали стоиков и диалектики Платона с логикой софистов. Трансцендентальная логика — индивидуальное открытие И. Канта, что, однако, восходит к эстетике Прокла. И. Фихте и Ф. Шеллинг — чистое продолжение философии александрийцев. И. Фихте соотносится с И. Кантом, а Ф. Шеллинг с И. Фихте, как Плотин с Платоном и Прокл с Платином (N, Append. B, 457). В записи от 1 января 1806 г. С. Т. Колридж обобщает свое определение как «Спинозо-Кантианское, Канто-Фихтеанское, Фихте-Шеллингианское возрождение Платоново-Платиново-Проклианского идеализма» (N, # 2784), предлагая символическое обозначение данной доктрины как окружность с центром внутри (тета). Объясняя значение данного знака, С. Т. Колридж замечает: «Центральная точка есть первичное сознание = живое действие; окружность — вторичное сознание»². Важнейшим вопросом в философии для С. Т. Колриджа становится характер определения сущности и роли идей по отношению к реальности: «Являются ли идеи только регулятивными, как полагают Аристотель и Кант, или конституирующими и слитными с силой и жизнью природы, как считают Платон и Плотин... — это наивысший вопрос философии» («Советы государственному деятелю»).

¹Coleridge S. T. The Philosophical Lectures / ed. by K. Coburn. London, 1949. P. 263.

²Appleyard J. A. Coleridge's Philosophy of Literature. The Development of a concept of Poetry 1791—1819. Cambridge, 1965. P. 105.

Соответственно, к традиции Платона С. Т. Колридж относит Ф. Бэкона, Г. Лейбница и себя. Подобное разделение было воспринято С. Т. Колриджем у И. Канта, который в «Критике чистого разума» пишет об «эмпирическом применении регулятивного принципа разума ко всем космологическим идеям»¹, а позже в «Критике способности суждения» (1790), выделяя суждение как промежуточное звено между рассудком и разумом, задается вопросом о регулятивности или конститутивности априорных принципов познания. Данная проблема тесно связана с различием между рассудком — источником умозрительных понятий, и разумом — источником идей. С. Т. Колридж соглашается с И. Кантом относительно связи функции рассудка с эмпирическим познанием феноменальной природы вещей посредством ощущений («рассудок — это способность суждения согласно ощущениям»), однако отвергает разделение функции разума на сферу теоретического и практического применения, ограниченного сферой опыта. С. Т. Колридж подчеркивает сверхчувственную интуитивную природу разума (*intuitive Intellect, intuitive Reason, intellectual Intuition*) (N, Appendix B, 456), превосходящую способность постижения лишь возможностей или свойств вещей по законам, их определяющим. В этом расхождении с И. Кантом С. Т. Колридж возвращается к платоновской традиции определения сущности и назначения разума как божественного органа постижения реальности («Алкивиад I»), а также к неоплатонической концепции Плотина о различении дискурсивного (рассудочного) и недискурсивного (интуитивного) мышления². Доказывая ошибочность различения И. Кантом умозрительной и практической природы категорического императива применительно к универсальному гносеологическому описанию реальности, как и в случае с опровержением пантеистического отождествления Б. Спинозой Бога и мира, С. Т. Колридж предлагает формульное объяснение следующих понятий. Разум (*A*), знание (*W*), абсолютный разум (*Y*), абсолютное знание (*Z*), категорический императив (*X*). Бог есть $Y + Z$. Реализуясь в категорическом императиве, разум обретает знание, т. е. в знании нет абсолютного разума и абсолютного знания, что является противоречием. Таким образом, категорический императив включает идеи абсолютного разума и абсолютного знания. Знание же о нем является эквивалентом знания о реальности $Y + Z$ (MS. В II). «Колридж демонстрирует замечательную логику рассуждений в духе Плотина, ...выраженную прекрасным языком и являющую собой

¹Кант И. Сочинения : в 6 т. / под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. М., 1963—1966. Т. 5. 1966. С. 164.

²Гарнцев М. А. Проблема самосознания в западноевропейской философии. М., 1987. С. 51.

образец “философского реализма”»¹. С. Т. Колридж не делает различия между реальной и логической истиной. Человек решает нравственные проблемы не в изоляции, не в сфере умозрения, а в связи с мировым целым, Богом, людьми, в жизни, единый смысл и направление которой задает абсолютная воля Творца, создаваемая в гармонической связи между отдельными носителями сознания и жизни. «Мир в его отношении к человеческой душе есть тайна, решение которой только в Боге», — отмечает С. Т. Колридж в «Светских проповедях». Волевой акт личности по направлению к Богу есть преодоление эгоцентризма и самообретение в новом качестве части единого мироздания.

Из древнегреческих философов досократовского периода, проложивших путь новейшим открытиям немецкой школы, С. Т. Колридж называет Гераклита, предвосхитившего «все наиболее блестящее в натурфилософии Ф. Шеллинга» (PL, 407). В «Философских лекциях» С. Т. Колридж показывает ущербность как механистического материализма, так и субъективного идеализма. Противопоставляя эти два направления в лекции 13-й, он подвергает критике как методологические, так и содержательные причины их несостоятельности на примере теории ассоциаций Д. Хартли, берклианской доктрины отождествления мира вещей с комплексом субъективных ощущений, ими вызываемых (PL, 371). Интересно отметить неприятие С. Т. Колриджем эклектического смешения философии и науки, философии и религии, отмеченное им в «Философских лекциях», в свете утвердившегося во многих исследованиях мнения об эклектичности творческого наследия английского поэта. Аристотеля он упрекает в том, что он, разделив философию в широком смысле на три вида: теоретическую, практическую и поэтическую, собственно философию, включил ее наряду с физикой и математикой в разряд теоретической философии². Подобное сведение естественной науки и философии породило, по мнению С. Т. Колриджа, свою противоположность — смешение философии и религии, тем самым перипатетизму в течение долгого времени противостоял мистицизм, эксперименту — визионерство (PL, 282). Показательно в этом смысле замечание С. Т. Колриджа о популярном у современников поэта шведском философе-визионере: «Об индивидуализме Э. Сведенборга мне сказать нечего, ...поскольку психология не занимает меня в настоящее время. Однако едва ли мне известен писатель с таким количеством важных истин и впечатляющих символов правды, как этот так называемый безумец и визионер» (N, 3474).

¹ Muirhead J. H. Coleridge as Philosopher ... P. 105–106.

² Философский энциклопедический словарь ... С. 39.

Интенсивные и многолетние поиски философского обоснования истины приводят С. Т. Колриджа к мысли о вечном существовании двух противоположных тенденций в истории философской мысли, заданных, с одной стороны, Аристотелем, с другой — Платоном. Еще в приложении к «Советам государственному деятелю» (1816) С. Т. Колридж определил различие между Платоном и Аристотелем в отношении к сущности и роли идей: «...Идеи только регулятивны согласно Аристотелю и Канту; или конститутивны и едины с силой и жизнью природы согласно Платону и Плотину... Это — вершинная проблема философии, а не часть ее номенклатуры» (ТТ, 118).

В записи «Застольных бесед» от 2 июля 1830 г. мысль продолжаетсЯ: «Каждый человек рожден аристотелианцем (*Aristotelian*) или платоником (*Platonist*). Одни считают разум (*reason*) качеством (*quality*) или признаком (*attribute*); другие считают его силой (*power*). Я верю, что Аристотель никогда не мог понять, что Платон разумеет под идеей... По Платону идеи конститутивны в себе, самоопределяющи (*constitutive in themselves*)» (ТТ, 118). С другой стороны, «Аристотель был и остается главой (школы) здравого смысла (*understanding*); способности рассуждать (*to judge*), составлять мнение на основе ощущений (*senses*). Он был концептуалистом и никогда не мог возвысить себя до того высокого положения, которое было естественным для Платона и остается таковым для тех, кто созерцает и теряет из виду рассудок с точки зрения действительных идей, или живых, внутренних, сущностных истин» (ТТ, 118). В итоге С. Т. Колридж приходит к выводу, значительность которого высвечивается только в контексте развития философии во второй половине XIX в.: «...Аристотель... отец науки, ...мастер критики и основоположник или редактор логики! Но он соединил науку с философией, что явилось ошибкой. Философия занимает срединное положение между наукой, или знанием (*science, or knowledge*), и мудростью (*sophia or wisdom*)» (ТТ, 119). Размышляя над соотношением и взаимосвязью философии, поэзии и религии, С. Т. Колридж кратко формулирует роль античных философов в создании единой модели бытия и сознания. В записи от 24 сентября 1830 г. находим: «Сократ, как таковой, был только поэтическим характером Платона... Сам Сократ не имел системы. Сократ ввел этику и научил обязанностям (*duties*); и затем, наконец, Платон утвердил или вновь отстоял идею Бога как творца мира. Мера человеческой философии, таким образом, была достигнута, когда христианство привнесло дополнение к желаемому — уверенность. После этого неоплатоники ввели теургию (*theurgy*) в философию, которая окончательно превратилась в магию и почти в мистицизм. Плотин был человеком замечатель-

ных способностей, и некоторые из самых возвышенных образцов, какие я когда-либо читал — в его работах» (ТТ, 129). Универсальный закон противоположностей, или сущностный дуализм С. Т. Колридж считает открытием Гераклита, спустя 2000 лет возрожденного Дж. Бруно, который разработал данный закон в логике, физике и метафизике. «Всякая сила в природе и сознании нуждается в противоположности как необходимом средстве и условии своего самоутверждения. И все противоположности выражают тенденцию к восстановлению единства», — отмечает С. Т. Колридж в журнале «Друг» (1812)¹.

С. Т. Колридж воспринял идею вечно становящегося бытия, восходящую к Платону. В диалоге «Протагор» Сократ связывает благо с необходимостью постоянного постижения и проявления его природы («...“быть” и “стать” не одно и то же... трудно быть хорошим, на самом же деле трудно становиться таким, ...но быть хорошим невозможно...» (Пл, 452, 457)). Платон объединяет философско-этические и религиозные задачи, стоящие перед человеком, устремленным к истине, благу и счастью, обосновывая необходимость самопознания и действия, «вглядываясь в ясный блеск божества» («Алкивиад I», 265). Размышляя над объектом и способами познания, Платон подчеркивает единство божественной природы человеческого разума, мудрости — «достоинства души» и Бога, называя тем самым способность к самопознанию единственным посредником, обнаруживающим и осуществляющим связь между Богом и божественной природой человека. В искусстве роль такого посредника играет поэт, слагающий «свои прекрасные поэмы не благодаря мастерству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости» («Ион», 376). Божественную силу вдохновения в диалогах Платона можно сравнить с творящей силой воображения в «Литературной биографии» С. Т. Колриджа, поскольку с ними связаны законы гармонии, освобождение сознания от уз рассудка, пророческое озарение. Платон приводит пример с вакханками, которые, будучи «одержимы, черпают из рек мед и молоко, а в здравом уме не черпают» («Ион», 377), схожую с финальной картиной поэта, напоенного «млеком рая», из «Кубла Хана» С. Т. Колриджа. Концепция исключительности гения также обнаруживается у Платона: «гении суть своего рода боги» (Пл, 85). В триаде Платона вершинное положение занимает Бог, муза как источник вдохновения и владелица прекрасных творений искусства, первое звено — поэт — «толкователь воли богов», и среднее звено — актер, исполнитель, рассказчик, комментатор — «толкователь толкователей». «Среднее звено — это ты, рапсод и актер, первое — сам поэт, а Бог через вас всех влечет душу человека, куда захочет, сообщая одному

¹ *McFarland T. Romanticism and the Forms of Ruin. Princeton, 1981. P. 290.*

силу через другого» (Пл, 378). В диалоге «Хармид» Платон признает существование законов гармонии не благодаря рассудительности, а благодаря искусству музыки. По-видимому, гармония, означающая порядок, обеспечивающий единство мира, названного Пифагором космосом (Пл, 552), открывается не рассудку в процессе рационально-умозрительных усилий, а воображению вдохновенно творящего поэта-музыканта. Известен факт сожаления Сократа о неумении сочинять музыку — наивысшего из всех искусств, на пороге земного бытия. Такая концепция чрезвычайно близка романтикам. Слово «воображение» Платон употребляет в значении 'фантазия', 'вымысел', с которым также связывает и понятие мифа («прихоть нашего воображения» («Кратил», 617); «я уже не миф тебе расскажу, а приведу разумное основание» («Протагор», 434)). Платон наследовал «неантропоморфное и даже безымянное», «немифологическое и некультовое»¹ представление о Боге как о «принципе некоей высшей справедливости, человеческой и общемировой» («Алкивиад II, 139), потому миф имеет «символический смысл», выражает философскую идею. «...В значении “эйдоса” у Платона есть...символический момент. ...Здесь потухают отдельные пространственно-временные данности и начинает функционировать сам смысл. Уже не важно, из чего “состоит” предмет; важна его сущность, символически данная в этом “составе”»². Смысл, целое, обобщенная сущность, идея — синонимы для обозначения символической природы образа (эйдоса у Платона). «Предмет, данный как эйдос (“эйдос как символ”), живет в человеческом сознании своей наиболее существенной стороной»³. Учение Платона об идеях называют диалектикой символического мифа, символогией (Пл, 674). «Платоновское учение об идеях есть символизм... Символ есть выраженность, тождество внутреннего и внешнего, проявившееся внутреннее и рельефное, перспективное внешнее. Символ есть всегда проявление... Всякий символизм так или иначе связан с интуициями света» (Пл, 676).

Таким образом, в диалогах Платона вырисовывается триадный принцип мышления, соответствующий основам его философской системы абсолютного идеализма, согласно которой единой базой бытия названа идеальная первосущность («Душа космоса и душа всего, что в него входит»), отчасти проявляющаяся в явлениях действительности. Платон не отождествляет онтологические и гносеологические принципы существования и познания бытия, однако обнаруживает их глубокую взаимо-

¹Лосев А. Ф. Жизненный и творческий путь Платона // Платон. Собрание сочинений : в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева [и др.]. М., 1990–1994. Т. 1. 1990. С. 17.

²Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 232.

³Там же. С. 235.

связь. Полагая идеальный мир сущностей постоянным и неизменным («Кратил», 617), обуславливающим природу и характер существования мира вещей — неустойчивого и подвижного, Платон выявляет диалектическую, органическую связь между ними и тем самым наделяет их общими чертами, обнаруживающими себя как объективно изнутри на онтологическом уровне самосуществования (Бог — божественная часть души человека), так и субъективно извне на гносеологическом уровне смысловоплощения (истина — познание истины). В диалоге «Лакхет» Платон объединяет знание о предмете, его происхождении, становлении, этическом и футурологическом характере самопроявления вещи: «...Если существует знание о чем-то, то оно не отлично от знания происхождения данной вещи... или от знания ее становления (т. е. ее самопроявления), а также от знания того, как наилучшим образом могло бы осуществиться и осуществиться в будущем нечто еще не произошедшее, но все это — одно и то же знание» (Пл, 291). Платон сохраняет равновесие между противоположностями, оставаясь верным принципу органической слитности идей с жизнью, и потому имеющих конституирующий, а не регулятивный, как у Аристотеля, характер. Впоследствии это равновесие нарушается, ученики Академии Платона становятся авторами новых теорий: перипатетизм Аристотеля, эпикуреизм Аристиппа, стоицизм киника Антифена и т. д. Новый этап платонизма связан с неоплатониками, объединившими теорию идей Платона с учением о мировом уме Аристотеля. Платон обращает внимание на отличие веры в справедливое или несправедливое от знания того, что есть правда и ложь, и называет соответственно два вида суждений: объединяющих веру и знание или содержащих только знание («Горгий») (Пл, 487).

В итоге осмысления трудов немецких идеалистов С. Т. Колридж возвращается к идеям Платона о первоединстве, возвышающемся над разумом, но нуждающемся в нем, об эманации как восхождении к высшей точке бытия посредством интенсивного переживания. Непосредственным выражением данного переживания является религиозное чувство человека. «Религия не умозрительная доктрина, но вся практическая, вся обращенная к воле и потому императивная», — подчеркивает С. Т. Колридж. В споре между приверженцами рационально-логического и мистического обоснования божественной природы, получившем в средневековой теологии классическое выражение в трудах Фомы Аквинского и Бонавентуры, он скорее склоняется к мистикам: «Чудеса не доказательства, но необходимые результаты откровения, Христос не учитель, но деятель, излучающий свет, существование

Бога и бессмертие человека во Христе (N, 3581 f. 40)». Понимая несводимость своих догадок ни к одной из близких ему философских систем, С. Т. Колридж отмечал: «Это воля провидения... продолжать мое путешествие (*pilgrimage*) в одиночестве» (Notebooks 36, fol. 217).

Система органического единства С. Т. Колриджа (*organic whole*¹, *organic unity*²) по-разному характеризуется учеными. Пеппер отмечает четыре характерные черты этой системы: 1) организующий процесс (*organizing process*), оформляющий или согласовывающий явления, чья целостность нарастает и обогащается; 2) кумулятивный процесс (*cumulative process*), предполагающий включение всех соотносимых явлений ранних ступеней роста в последующие; 3) экономичный процесс (*economical process*), в котором связанные явления сохраняются, находят свое место в стройной системе, отпадают только несвязные; 4) спонтанный процесс (*spontaneous process*) — результат активной работы как человека, так и природы. В каждой единичной стадии потенциально присутствуют последующие.

В эссе «Теория жизни»³ С. Т. Колридж объясняет органическую связь между индивидуальным и общим, подчеркивая происхождение первого из второго, но развитие второго благодаря первому. «Тенденция к индивидуализации (*individuation*) более или менее очевидная, является общей характеристикой для всех классов настолько, насколько они достигают отличия от универсальной жизни планеты; тогда как степень их интенсивности, с одной стороны, и распространения, с другой стороны, к которым эта тенденция приводит, формирует виды и их разряды в ограниченном масштабе восхождения и распространения»⁴. Всеобщее (*whole, unit*), будучи видимым (*appearance*), нисходит в индивидуальное, единичное, благодаря чему находит направление органического роста через единичные явления. Индивидуализация, по С. Т. Колриджу, не просто обособление и вовсе не изоляция, а сила, создающая новые связи и отношения. «Величайшая индивидуальность та, которая имеет величайшую степень организации, наибольшее количество связей», — отмечает он, приводя в качестве примера «индивидуализатора» Ф. Шиллера⁵. Среди категорий практической философии (*Empirical Philosophy*) С. Т. Колриджа выделяются десинонимизированные понятия и термины: вещь и объект, ощущение и восприятие. Соединение объекта с ощущением дает феномен (явление), изучением которого и занимается эмпирическая философия.

¹ Muirhead J. H. Coleridge as Philosopher ... P. 57.

² McKenzie G. Organic Unity in Coleridge ... P. 36.

³ Miscellanies, Aesthetics & Literary. P. 390.

⁴ McKenzie G. Organic Unity in Coleridge ... P. 43.

⁵ Ibid. P. 44.

Вещь — предполагаемая реальность, существующая отдельно от наших умов, тогда как объект — впечатление, посредством которого вещь воссоздается в воображении (представление — репредставление). Ощущение — чувство, соотносимое с некоей вещью и еще не сформированное в определенный объект, а восприятие — ощущения, организованные в объект и проецирующие его из чувственного бытия на реальный или идеальный мир. Чувство — акт сознания, имеющий себя в качестве единственного объекта, но не символ или представление о другой вещи. Впечатление и факт — ступеньки для создания образа и творческого акта, потому предчувствие и представление сменяются воссозданием предчувствия и представления¹. С. Т. Колридж придает вещам (*Thing*) универсальный смысл, используя данное понятие как противоположность образу, созданному фантазией (*fancy*) или умозрением (*mind*). Он различает два типа мысли (*Thought*): интеллектуальный символ или реальность (*mental Symbol or Reality*), отличную от мыслей, для которых С. Т. Колридж предлагает слово «объект», и мысль как акт (действие), суждение или наблюдение ума, касающееся любой вещи как своего объекта (N, 3605, 1809). С. Т. Колридж описывает процесс объективации субъективного начала становления реальности и субъективации объективного начала, привнося парные категории как со стороны объекта до и после рождения феномена, так и субъекта, активно участвующего в этом становлении при помощи конструктивного воображения². Стремление преобразить «все то, что называлось философией или метафизикой в Англии и Франции в эру установления превосходства механистической системы со времен реставрации Карла II», заявленное С. Т. Колриджем в письме 1821 г. (UL, 33), было ему по силам, поскольку единый принцип универсальной философской системы, действующей в разных сферах философии: онтологии, гносеологии, логике, эстетике, этике, психологии, социологии, — был найден.

Данная система имеет универсальный характер и может быть обнаружена в развитии любой сферы жизни, сознания и становления человека, в любом живом явлении.

Теория органического единства нашла свое наиболее яркое воплощение в эстетических работах С. Т. Колриджа, и прежде всего в «Литературной биографии» (1817), которую трудно охарактеризовать исключительно как литературный манифест теории английского романтизма.

¹*For Impression I use Presentment — For the data of the Sense — presentation. For Image — representment. For the act representation* (N, 3602).

²*Coburn K. Coleridge's knowledge of German as Seen in the Early notes // Notebooks / S. T. Coleridge. New York, 1957. P. 452.*

В «Литературной биографии» находят обоснование фундаментальные для С. Т. Колриджа философско-эстетические понятия: отличие механической и органической форм, таланта и гения, фантазии и воображения. Объясняя отличие механической и органической форм (*mechanical* — *organic*), С. Т. Колридж замечает: «Форма является механической, когда на каждый материал мы насильно надеваем (отпечатываем) предопределенную форму, не обязательно происходящую из свойств материи;... органическая форма... внутренняя (*innate*); она формирует, поскольку развивает себя изнутри, и полнота ее развития совпадает с достижением ею внешней формы. Такова жизнь, такова форма. Природа, первичный гений, неисчерпаемая в божественных усилиях, равно неистощима в формах. Каждая наружность (*exterior*) является физиогномией внутренней сущности, ее верный образ, отраженный и извлеченный из вогнутого зеркала»¹. У. Шекспир — пример богоравного, соразмерного природе художника. «Помните, что есть различие между формой (*form*) как поступком и формой (*shape*) как сверхпобуждением; последнее — конец или заключение вещи; формообразователь (*former*) — ее самоодухотворяющая (самоосмысляющая) и самодействующая сфера действия». Иллюстрацией подобного различия могут служить произведения У. Шекспира, с одной стороны, и Ф. Бомонта, Дж. Флетчера — с другой. Гений У. Шекспира создает образы, порождающие друг друга; Ф. Бомонт и Дж. Флетчер — серию отдельных действий, «превосходный механизм». Живое произведение отличается от искусственного динамическим развитием и органическим единством (отсутствием несвязных, неразвивающихся отдельных частей). С. Т. Колридж приводит в качестве примера механического продукта соединение апельсина, яблока, лимона, граната в круглый разноцветный фрукт (невозможное явление в природе). «Но природа, которая трудится изнутри согласно закону эволюции, не может сделать этого, как и Шекспир, поскольку он также творит в духе природы, разворачивая (*evolve*) зародыш изнутри при помощи силы воображения, согласно идее. Поскольку сила зрения направлена к свету, идея ума — к закону природы. Они — коррелянты (*correlatives*), которые предполагают друг друга». «...В шекспировской драме есть жизненность, которая растет и разворачивается из себя самой, ключ, который руководит и контролирует гармонию сквозь всю пьесу». У. Шекспир был способен видеть универсальное в частном: «Это было преимуществом Шекспира — видеть универсальное, потенциально присутствующее в каждой части, открытое ему *homo generalis*, не как абстракция из наблюдения разнообразных людей, не как

¹ *McKenzie G. Organic Unity in Coleridge ...* P. 46.

субстанция, возможная в бесконечных модификациях, в которых его собственное существование было единым, и использовать это единое как глаз, видящий других, и как язык, способный сообщать об открытии». «Художник же, лишенный этой способности, заключен в пределы своего частного опыта и способен рассказывать о героях, но не создавать их характеры как самоценные, универсальные явления (Бомонт и Флетчер)». «В Бомонте и Флетчере вы найдете описанные поэтом характеры в большей степени, чем характеры сами по себе; нам рассказывают, и впечатляюще рассказывают об их существовании; но мы редко или никогда не чувствуем, что они действительно существуют». Отличая драматический и лирический характер поэта, С. Т. Колридж относит У. Шекспира к первому типу художника, тогда как «Бомонт и Флетчер — наиболее лирические из наших драматургов». Это не означает, что лирик не может достичь органического единства, но только в том случае, если привнесет в свой личный опыт явления универсального характера. С. Т. Колридж сравнивает принципы целостности природы и художественного мира У. Шекспира. «Единство в природе имеет, во-первых, центр вне себя, поскольку является частью большей системы; а во-вторых, центр в себе, который является центром собственной системы. Так, у У. Шекспира пьеса выражает целое; каждый характер представляет единство природы, который имеет собственный центр, будучи в то же самое время участником большей организации. Данное положение иллюстрируется кругом с концентрическими кругами (*harmonious whole* — гармоническое целое, *unity* — единство). В прямой связи с оппозицией: внутренняя — внешняя форма, часть — целое, находится противопоставление фантазии, первичного воображения и вторичного воображения: «Личность, которая создает механическую форму, — носитель первичного воображения... и фантазии, но не вторичного воображения. Такая личность может оперировать только с тем, что зафиксировано, определено... Так существует одинаковая связь между механической формой и фантазией, как между органической формой и вторичным воображением»» (BL, I, 262).

Свое классическое определение воображения С. Т. Колридж предлагает в 13-й главе «Литературной биографии», предваряя его размышлениями о значении философских открытий И. Канта в решении онтологических и гносеологических проблем определения разума, его сущности и формы, появления, развития и функционирования. С. Т. Колридж приветствует использование И. Кантом геометрических положений «применительно к пространству, движению и бесконечно малым величинам, рассматриваемым в математике» в определении «отрицательных величин и трансформации их в область метафизических исследований» (ЛБ, 92).

С. Т. Колридж указывает на причину неудачных попыток в решении данной проблемы философами докантовского периода. Р. Декарт в роли философа-натуралиста призывал для сотворения разумного мира — материю и движение, Дж. Беркли — субъективный идеалист, отверг значение математики в метафизике («Аналитик»), Э. Вольф подчинил ее основам онтологии, пытаясь вывести первый принцип геометрии. И. Кант как философ-трансценденталист создает систему разумного мира на основе взаимодействия двух противоположных сил, «одна из которых будет уходить в бесконечность, а другая обозначит себя в этой бесконечности» (ЛБ, 92). Различая два вида противоположностей — логические как абсолютно несовместимые и реальные как не исключающие друг друга, И. Кант определяет результат соединения первых как бессмыслицу, а вторых — как состояние равновесия и покоя. «Итак, трансцендентальная философия требует, чтобы были две силы, уравнивающие друг друга по существу своей природы», — заключает С. Т. Колридж. Как видно, источником взаимодействия являются не случайные обстоятельства извне, а «первичные силы» изнутри, задающие все возможные направления этого взаимодействия. Энергия этих сил, бесконечных и неразрушимых, «не истощается и постоянно восполняется» (ЛБ, 94). Результат взаимодействия противоположностей, перенесенных «из области отвлеченных понятий в реальную», обнаруживает себя «либо в живой сущности, либо в нашем сознании» (ЛБ, 93). По мнению С. Т. Колриджа, этим результатом не может быть только покой или нейтрализация, но появление «чего-то третьего» (*tertium aliquid*) — конечного рода взаимодействия противоположностей, их взаимопроникновенного слияния в единое, не уничтожающего собственной природы каждой из них (ЛБ, 94). С. Т. Колридж надеялся создать целостную систему, объясняющую механизм осуществления этого сложного органического процесса становления объединенной в сознании и бытии трансцендентальной и животворящей реальности. В известном «Письме друга», завершающем 13-ю главу, он называет ее конструктивной философией, или «трудом о Логосе, или о связующем интеллекте в человеке и Боге» (ЛБ, 95), или «идеальным реализмом» (ЛБ, 96). При этом он сравнивает ее с витой лестницей башни, ступеньки которой не достроены (ЛБ, 95). Первичное и вторичное воображения в формулировке С. Т. Колриджа отличаются только «по степени и способу действия», имея одну и ту же природу. В его рассуждениях о природе гения (глава II) можно обнаружить скрытый диалог, согласный или полемический, с известными определениями поэтического гения в работах Платона и Ж. О. де Ламетри. Отмечая такую особенность духа истинного гения, как пребывание в магическом

пространстве «между мыслью и реальностью как бы в интермундиуме, который заполняется его живым дыханием и вечно меняющимися формами его воображения» (ЛБ, 55), С. Т. Колридж следует за Ж. О. де Ламетри в объяснении двойственного характера функции воображения, ведущему к различению двух типов гения — художника и философа¹. То же различие отмечает и С. Т. Колридж: «Существуют философский гений и гений поэтический, которые отличаются от высоко совершенного таланта не степенью, а видом» (ЛБ, 93). Ж. О. де Ламетри утверждает необходимость обладания «самым прекрасным, возвышенным и сильным воображением»² для успеха как ученого, так и поэта. Отличие Аристотеля и Р. Декарта от Еврипида и Софокла, И. Ньютона от П. Корнеля не в силе ума, а в разных способах применения воображения. Если воображение — непрерывный поток образов и впечатлений — не успевает «сохранять впечатление, тотчас же изглаживаемое последующим», при помощи внимательного анализа и составления суждения о нем, то «оно ограничивается беглым и поверхностным взглядом на предметы». Ж. О. де Ламетри как ученый-естествоиспытатель призывает развивать умение воображения «останавливать и задерживать представления, чтобы всесторонне исследовать предмет», при помощи суждений «охватить наибольшее количество предметов». Воображение по своей двойственной природе уподобляется динамичной, изменчивой, непрерывной, последовательной животворной стихии, хаосу, нуждающемуся в рассудочном упорядочении: «Воображение, настоящий символ времени, непрерывно само себя уничтожает и восстанавливает», — заключает французский философ³.

Если Ж. О. де Ламетри связывает этап восстановления сменяющих друг друга образов воображения с рассудком, фиксирующим их, то С. Т. Колридж осознает несовершенство подобного восстановления, разрушающего единство целого. Этой способностью, по мнению английского романтика, обладают «гении второго рода», которые «стремятся запечатлеть во внешнем мире следы своих мнений и предрассудков, чтобы те возвратились к ним обратно как бы зеркально отраженными» (ЛБ, 55). С. Т. Колридж раскрывает скрытую опасность такого подчинения динамики и органики целого статике и механике части, приводящего к гибели «мудрости веков ради прихотей дня» (ЛБ, 55). Невольное сопряжение произвола индивидуального рассудка с превратностями воплощенного мгновения, выхваченного из потока воображения и став-

¹Ламетри Ж. О. Человек-машина // Сочинения / Ж. О. Ламетри. М., 1983. С. 197.

²Там же. С. 196.

³Там же. С. 197.

шего из преходящего в царстве мысли в незыблемое в мире вещей, может привести к торжеству «духа разрушения» в смутные исторические времена. В мирное же время активность такого рода гениев украшает мир причудами фантазии. Упоминание С. Т. Колриджем в ряду ее ярких изобретений «прекрасных стихов о дворцах, средневековых замках, сказочных пейзажах» привносит дополнительный смысл в его эксперименты с фантазией в поэмах 1798 г. В то же время данное замечание поэта о природе фантазии позволяет верно оценить готические (фантастически причудливые) образы в поэмах С. Т. Колриджа, не преувеличивая их самоценного значения. К первому типу гениев «спокойных и уравновешенных во всем, что касается их самих» (ЛБ, 55) С. Т. Колридж относит У. Шекспира, Г. Спенсера, Дж. Мильтона. Вопреки распространенному мнению о безумии гениальных поэтов, восходящих к Платону, С. Т. Колридж, напротив, отмечает в человеческой и творческой природе гения высочайшие качества уравновешенности и скромности (у У. Шекспира), мягкости и деликатности (у Г. Спенсера), благородства и величия (у Дж. Мильтона). Отвергая обвинение гения в раздражительности как предрассудок, внушаемый недобросовестными критиками, С. Т. Колридж называет неотъемлемой чертой поэта чувствительность, переживание за судьбу своих творений, а не за себя несмотря на трудные жизненные обстоятельства. Психологический портрет поэта дан С. Т. Колриджем в духе романтической концепции исключительной природы творца: «Человек гениального таланта живет, как правило, в мире идеального, где настоящее складывается из будущего или прошлого; и еще потому, что чувства его обычно тесно переплетены с мыслями и образами, их обилие, их яркость и живость обратно пропорциональны заботе о самом себе» (ЛБ, 63). Однако в отличие от немецкой школы романтиков, культивировавшей образ поэта-энтузиаста, С. Т. Колридж не считает страстность и чувствительность единственным признаком гения. Непреложным качеством «гениальной натуры являются необычайно быстрая смена ассоциаций, быстрый переход от мысли к мысли, от образа к образу;...взаимодействие всех этих свойств» (ЛБ, 63). По сути дела, указанную Ж. О. де Ламетри двойственную функцию воображения воспринимать и выносить суждения С. Т. Колридж выразил в двух определениях разных ступеней одного процесса, усложнив его формулировку. «Первичное воображение» — фактор копирования вечного акта творения в я-бесконечном (ЛБ, 97), т. е. «живая сила», способная непрерывно воспринимать бесконечной, подвижной природу бытия. «Вторичное воображение», обладая качествами «первичного воображения», имеет аналитические (выделяет отдель-

ные явления из непрерывного потока воспринимаемого бытия), а также созидательные (объединяет воспринятые явления в соответствии с осознанным идеалом) способности. Верно подмечена целесообразность введение понятия «третичное воображение», коль скоро С. Т. Колридж называет две функции «вторичного воображения» — анализ и синтез, но поскольку и то и другое составляет сущность творческого процесса — объединения скопированной и проанализированной во фрагментах действительности с идеалом, возвращающим ей целостность, заданную творцом, то логика автора не нарушена (1) — восприятие; 2) — творчество: анализ + синтез). Обещание проиллюстрировать «способности и возможности воображения» на материале поэмы «Сказание о...» во введении к поэме С. Т. Колридж так и не успел выполнить (ЛБ, 97). Фантазия, в отличие от воображения, объектом своего действия имеет не живую реальность, разворачивающуюся в реальном пространстве и времени бытия и сознания, а условный мир предметов, «определенных и установившихся». Она являет собой не вид творчества, а «особый вид памяти, освобожденной от законов времени и пространства», сопряженной с эмпирикой выбора и законами ассоциативного мышления (ЛБ, 97). Указывая на отличие функции философского изыскания и поэтического творчества, С. Т. Колридж раскрывает и их общность, обусловленную двойственным характером воображения, необходимого в творчестве как философа, так и поэта. «Задача философского изыскания — установить справедливое различие» (не разделение), т. е. «мысленно разграничить» различимые части истины, чтобы составить о ней адекватное понятие. Возвращаясь к формулировке Ж. О. де Ламетри, напомним, что этой способностью составлять суждение о вычленяемых фрагментах непрерывного потока целого надделено воображение ученого. С. Т. Колридж называет это техническим процессом мышления (ЛБ, 100). Следующим этапом — результатом мышления — должно быть восстановление, объединение частей «соответственно нашему представлению о единстве, в каком они на деле существуют» (ЛБ, 100). Это уже творческий характер мышления художника. «Стихи — тот вид сочинений, который противополжен научным трудам тем, что непосредственной целью ставит себе не истину, а удовольствие; от всех же других видов (имея данную цель общею с ними) отличается тем, что предполагает наслаждение от целого, насколько то совместимо с особым удовольствием, доставляемым каждым компонентом» (ЛБ, 102). В 14-й главе, формулируя двуединую задачу «Лирических баллад», С. Т. Колридж определяет природу стихотворения и поэзии: «...Истинное стихотворение — то, в котором составные

части взаимно друг друга поддерживают и поясняют, в пропорциях своих гармонируя с задачами и знакомым нам воздействием метрического лада и содействуя ему» (ЛБ, 102). «Читатель должен быть ведом не только и не главным образом машинальным порывом любопытства или беспокойным желанием достичь окончательного разрешения, но приятной активностью ума, возбужденного притягательностью самого путешествия» (ЛБ, 102). С. Т. Колридж сравнивает этот процесс с движением змеи — символом могущества разума для египтян, или полетом звука в воздухе, вспоминая слова Петрония, автора «Сатирикона»: «Свободный дух должен устремляться» (*Praecepitandus est liber spiritus*) (ЛБ, 102–103). «Вопрос “Что такое поэзия?” почти тождествен вопросу “Что такое поэт?”, и ответ на один связан с решением другого. Ибо самобытность самого поэтического гения определяет и модифицирует образы, мысли и эмоции в сознании поэта» (ЛБ, 103). От поэта «исходит дух и тон единства, в котором одно сливается с другим посредством той синтетической и волшебной силы, коей и только ей мы присвоили имя воображения. Сила эта, первоначально приведенная в действие волей и мышлением и пребывающая под их неослабным, хотя деликатным и незаметным контролем выражается в равновесии или примирении противоположных или противоречивых свойств: тождественности с различием; чувства новизны и свежести со старыми и привычными предметами; более чем обыкновенного волнения с более чем обыкновенной упорядоченностью; вечно бодрствующего рассудка и упорного самообладания с энтузиазмом и чувством, глубоким и бурным; и, сливая и приводя к гармонии естественное и искусственное, все же подчиняет искусство природе, стиль — смыслу, а наше восхищение поэтом — нашему сочувствию поэзии» (ЛБ, 104). Отличие фантазии и воображения, рассудка и разума — центральное положение в теории С. Т. Колриджа, его интеллектуальном и эмоциональном отношении к миру в целом. Опасность самопотери (*losing myself*) связана с мифологизацией объекта восхищения, утратой соразмерности волевых усилий автора (вызывающего переживание) и читателя (воспринимающего его). В этом случае воля автора становится «чистым действием» (*pure action*), поглощающим все материальное и пассивное (*material and passive*), парализующим «священное чувство» (*sacred feeling*) целостности (*wholly, as a whole man*) читателя, обратившего вдохновенную религию (*enthusiastic religion*) в глупое суеверие (*stupid superstition*)» (AP, 71). «Коротко я определяю гения как оригинальность интеллектуальной конструкции (*originality in intellectual construction*), новые взгляды (*views*), новые комбинации (*combinations*)» (F, 384). «...Здравый смысл — тело поэтического гения, фантазия — его одеяние, движе-

ние — его жизнь, воображение же — душа, пребывающая везде и в каждом и преобразующая все в единое грациозное и разумное целое» (ЛБ, 104). Достижение высокого покоя (*high calm*), равновесия в сочетании личных чувств, мыслей и образов с реальными явлениями мира — подлинное свойство гения.

1.2. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ И ТЕТРАРНАЯ ФОРМУЛА БЫТИЯ

Осмысление важнейших философских, эстетических и теологических понятий происходит в течение всего творческого пути С. Т. Колриджа и находит отражение в работах, составляющих значительное по степени влияния и новаторской оригинальности наследие, превосходящее по объему поэтические произведения. Такими трудами являются «Руководство государственному деятелю» (*The Statesman's Manual*, 1816)¹, «Помощь размышлению» (*Aids to Reflection*, 1825), «Признания взыскующего духа» (*Confessions of an Inquiring Spirit*, 1840), «летучие» наброски «Тетрадей» (*Notebooks*), дневниковые записи во «Всякой всячине» (*Omniana*, 1836), «Застольных беседах» (*Table Talk*, 1836), эссе, статьях, заметках в журнале «Друг» (*Friend*, 1818).

В «Застольных беседах» (1834), итоговом произведении С. Т. Колриджа, являющем собой оригинальный сплав эссе, автобиографических воспоминаний, фрагментарных формул и сентенций, оформленных в виде дневниковых записей, философско-эстетические, социально-политические и религиозно-этические идеи и понятия облечены в форму лаконичных и емких изречений, подтверждаемых примерами из различных сфер деятельности человека от искусства до политики.

В записи от 12 сентября 1831 г. С. Т. Колридж определяет задачу своей философской системы (*System of Philosophy*): «Моя система ...является только попыткой... растворить все знание в гармонии. Я желаю, коротко говоря, связать моральной связкой (*moral copula*) естественную историю (*natural history*) с политической историей (*political history*); или, другими словами, сделать историю научной, а науку исторической — взять

¹ Полное название «Руководство государственному деятелю, или Превосходный учебник политического искусства и прогнозирования: светская проповедь, обращенная высшим классам общества» (*The Statesman's Manual; or the Bible the Best Guide to Political Skill and Foresight: A Lay Sermon, addressed to the Higher Classes of Society*).

из истории ее случайность (*accidentality*), а от науки ее предопределенность (*fatalism*) (ТТ, 157). В основе философской системы С. Т. Колриджа находится тетрарная модель мира.

Наиболее развернутые формулы тринитарного способа мышления С. Т. Колриджа можно обнаружить на страницах «Застольных бесед». Классическую триаду «тезис — антитезис — синтез» С. Т. Колридж считает редуцированной проекцией тетрады на плоскость действительности. Вводя понятие изначальной божественной целостности — протезиса, С. Т. Колридж тем самым усложняет понятие синтеза в привычной схеме триады, предлагая противопоставление механического соподчинения тезиса и антитезиса — мезотезиса, и их органического единства — синтеза, достигаемого в действительности в качестве реализации изначального единства, исходящего свыше. «Восхитительный тетраэдр, или тетрада, есть формула Бога, которая вновь сокращена и является в реальности в виде Троицы» (ТТ, 177). Как видно, точнее было бы назвать способ мышления С. Т. Колриджа тетрарным или непременно уточнять два уровня единосущной модели мира в его творчестве, отличной от традиционной двоемирной, более характерной для немецкого романтизма. Возможно, причина отличия связана с персонификацией каждого уровня двоемирной конструкции: сверхъестественного мира, действительности и сферы посредников в творчестве немецких романтиков (Т. Гофмана, например). С. Т. Колридж, мыслящий символами, принципиально избегал мифологизации образа. В записи от 13 апреля 1830 г. он признает: «Я более ясно вижу, что доктрина единой Троицы (*Trinal Unity*) является абсолютной истиной, превосходящей пределы моих человеческих возможностей понять и представить ее» (ТТ, 77). Идея тетрады пронизывает все сферы и явления бытия: язык, цвет, природу человека, искусство, религию и т. д.

Так, протезисом в языковой стихии вряд ли может быть один из земных языков. Возможно, и санскрит, подобно греческому, латинскому и другим европейским языкам, есть разновидность «великого языкового оригинала» (*great Iapetic original language*), — отмечает С. Т. Колридж в записи от 2 июня 1824 г. (ТТ, 57). В русле семантического синтаксиса С. Т. Колридж предлагает интересную схему номинативно-предикативного смыслового ядра предложения: протезис — существительное-глагол («Я есть»), тезис — существительное, антитезис — глагол, мезотезис — инфинитив, синтез — причастие. Философски обосновывая предложенную схему, С. Т. Колридж называет протезис исходной, первоначальной формой, подразумевающей тождество (*identity*) существование (*being*) и действия (*act*), мезотезис — неразличением (*indifference*)

глагола и существительного, синтез — сообществом (*community*) глагола и существительного, одновременным существованием и действием (24 февраля 1827 г.) (ТТ, 64). Помимо номинативно-предикативной дефиниции существительного-глагола С. Т. Колридж придает данной паре частей речи пространственно-временное значение: «Грамматические формы существительных являются модификациями относительно места, глагола — относительно времени» (ТТ, 63).

Одной из иллюстраций тетрарной триады является пример с англичанами, условно названными Булем (*Bull*), и Англией (*Waterland*): «Булль и Британия — классические авторы Троицы (*Trinity*). В Троице есть соответствие (*Ipsiety*), отличие (*Alterity*) и общность (*Community*). Вы можете выразить формулу так: Бог — абсолютная воля (*Will*) или Тождество (*Identity*) = Протезис. Отец = Тезис. Сын = Антитезис. Дух = Синтез» (8 июля 1827 г.) (ТТ, 69).

В записи от 15 мая 1830 г. С. Т. Колридж подчеркивает существование триады во всеприсутствующем едином, сообщающем всем частям целостность и названным Богом: «Триада это: 1) Воля; 2) Разум, или Слово; 3) Любовь, или Жизнь. Подобно тому, как мы различаем эти три ипостаси, мы должны объединить их в едином Боге. Объединение (*union*) должно быть таким же трансцендентным (*transcendent*), как и различение (*distinction*)» (ТТ, 94).

С. Т. Колридж создает оригинальный ряд антитетичных понятий, выраженных близкими по значению словами. Философской основой данного процесса является тетрарно-тринитарный способ мышления, а непосредственным логико-семантическим средством — десинонимизация слов, которую С. Т. Колридж считал важнейшим средством семантического обогащения языка. «Все языки совершенствуются благодаря постепенной десинонимизации слов, изначально тождественных»¹.

К таким понятийным антитезам, составленным из бывших синонимов, относятся, например, воображение (первичное и вторичное). Из двух способов достижения наиболее точного словесного обозначения понятия — сочинение нового слова для нового понятия (авторские неологизмы С. Т. Колриджа «эземпластический» (*esemplastic*) — объединяющий и «Пантисократия» (*Pantisocracy*)) или использование старого слова в новом значении при помощи придания ему смысла, отличного от смысла слова-синонима (десинонимизация слова — *Desynonomization*), С. Т. Колридж предпочитает второй способ.

¹ Вайнштейн О. Б. Философия слова С. Т. Колриджа // Историко-философский ежегодник. М., 1987. С. 109.

Причина такого предпочтения есть стремление преодолеть противоречие между предметом и его словесным обозначением, между сущностью и явлением. «Мы никогда не понимаем вещь саму по себе, а только ее название. Рассудок оперирует исключительно словами, соотнося свои отдельные ощущения с их действительными названиями»¹. Таким образом, десинонимизация слов служит примирению сфер разума (целостности, конкретности, внутреннего, воображения, сущности) и рассудка (разделения, абстракции, внешнего, рассудка, формы). Слово, по С. Т. Колриджу, одновременно и сущность бытия, и средство его познания. Данное положение можно сравнить с концепцией Бога Фомы Аквинского: Бог есть первосущность и источник действия, оформляющего сущность. С другой стороны, слово-сущность, изначальное тождество звучащего слова и силы его воздействия, воплощения имеет традицию античного, фольклорного и библейского осмысления. Владеющий тайной силой слов — повелитель, учредитель имен («Кратил» Платона, «Речи Высокого» в скандинавской мифологии). «Было бы полезно собрать описание всех случаев излечения от магических чар и заклинаний», — замечает С. Т. Колридж². В работе «Признания взыскующего духа» он заявляет: «Если я обнаружу расхождение между написанным словом и словом Создателя, то не поверю этому, а удалюсь на высокую гору и буду вести тайные беседы с Библией» (*Confessions of Inquiring Spirit*).

Как средство познания слово может прояснять и затемнять смысл («слово-свет» и «слово-печать»). Способом прояснения может служить этимологический анализ слова, возвращающий ему исконный смысл, не затемненный историческими наслоениями. «Самый полезный и интересный способ обучения юношества языку — поиск первого, или этимологического, значения слова. Бывают случаи, когда история слова дает больше, чем история военной кампании»³. С. Т. Колридж столь же оригинален в этимологических догадках исконного значения слов, как и Платон. Так, слово *conversion* (обращение) означает поворот лицом к новой вере, а *understanding* (понимание, рассудок) — предстояние вещи перед разумом⁴. Двоякую роль «затемнения — просветления» смысла слова могут играть каламбуры: «Иногда сталкиваешься с явной игрой слов, которая не только здравомыслящему человеку, но философскому этимологу покажется чем-то бóльшим, чем просто игрой»⁵.

¹Coleridge S. T. Literary Remains. London, 1836. Vol. 1. P. 219.

²Ibid. P. 209–210.

³Coleridge S. T. Aids to Reflection. London, 1901. P. 5.

⁴Вайнштейн О. Б. Философия слова ... С. 111.

⁵Coleridge S. T. Aids to Reflection ... P. 24.

Тетрарной можно назвать и классификацию типов текстов по С. Т. Колриджу: протезис — Слово-Бог («Слово, которое было вначале, которое было вместе с предметом, обозначенным им, и было самим обозначаемым предметом»); тезис — современный язык, используемый и создаваемый народом; антитезис — «повседневные действия, трактуемые как воплощение моделей, заложенных в языке»¹; мезотезис — схематичные «переводы с языка звуков и букв на язык событий и людей»²; синтез — Священное писание и его связь с жизнью.

Философию языка, в задачу которой входит выяснение онтологической и гносеологической сущностей языка, значения слова в становлении картины мира, С. Т. Колридж называет логософией. Вполне обосновано утверждение о том, что «поэт смело поместил Слово в центр своей системы и заставил все прочие категории вращаться вокруг него»³.

У истоков философии слова находится «Критил» Платона. В диалогах Платона «...впервые заговорили о происхождении “имен”», или самого языка, впервые стали заниматься синонимикой, семантикой и этимологией, т. е. пытались установить систему имен, их смысл, их образование, связали развитие истории человека с его потребностью в общении посредством слова (Пл, 835).

Соотношение вещи и имени связано с выяснением отношения между вещью и ее сущностью. Имя может быть истолковано как произвольное обозначение предмета или как произрастающее из его сущности понятие. Оно может восприниматься как часть от целого (отношения между которыми могут выстраиваться по принципу «лица» или «золота» и создавать превратную картину в случае, когда часть качественно не соответствует целому) и как непосредственно целое (слово — это сущность явления). В «Критиле» отмечается: «Ясно, что сами вещи имеют некую собственную устойчивую сущность безотносительно к нам и независимо от нас и не по прихоти нашего воображения их влечет то туда, то сюда, но они возникают сами по себе, соответственно своей сущности» (Пл, 617). Следовательно, имена, так же как и явления, неоднородны и действуют, функционируют согласно своей внутренней природе. «И некоторые из них установлены, возможно, даже более высокой силой, нежели человеческая, — божественной» (Пл, 630). Кроме того, неустойчивость вещей, истекающая из природы их существа,

¹Coleridge S. T. Table Talk and Omniana. Oxford, 1917. P. 87.

²Там же.

³Вайнштейн О. Б. Философия слова ... С. 108.

охваченного процессом постоянного становления, влияет на эволюцию смысла имени («в них нет ничего устойчивого и надежного, но все течет и несется, все в порыве и вечном становлении») (Пл., 646).

Особый интерес представляет платоновская этимология метафизической лексики, отражающая глубинные принципы философии объективного идеализма. Так, идея всепроникающего начала, обладающая конституирующей и регулятивной природой одновременно («ведь то, что правит возникновением вещей, это же одновременно и их причина»), называется правом. При этом подчеркивается незыблемая, неизменная сущность первоначала: «Большая часть вещей просто движется, а есть еще нечто такое, что проникает во все остальное, благодаря чему и возникает все рождающееся» (Пл., 648). Тут же Сократ объясняет вариативность представления о первоначале. По мнению атомистов, это природная стихия (огонь, его тепло), по мнению Анаксагора — ум. Сократ называет право справедливостью. И далее распределяет понятия по принципу поддержки или препятствия движению осуществления права-справедливости. «Разумение» — помышление о течении вещей, «понимание» — рассмотрение возникновения, «мышление» — улавливание нового, «новое» — вечное возникновение, «целомудрие» — здоровое разумение, «познание» — равномерное следование за несущимися вещами, «мудрость» (софия) в отличие от «быстрого натиска» (эсютэ, Сус) — захватывание порыва несущихся вещей, «добро» — изумительное в движении» (Пл., 647, 648).

Соответственно идее движения справедливости и права выстраивается ряд этических понятий: несправедливость — помеха на пути всепроникающей справедливости, мужество — встречное течение в борьбе с теми, что препятствуют справедливости, мужественность — сопротивление неразумному течению вещей, женственность — цветение, порочность — устремление к неправильному движению вещей, трусливость — скованность в передвижении, добродетель — легкое передвижение, вечное течение и полет, целесообразное — согласование порыва с целью, восторг — легко льющийся поток души, недуг — то, что мешает идти, блаженство — благое шествие души вместе с вещами, влечение — воля к течению, представление — преследование вещи душой, мнение — несение души по направлению к вещи, воля — полет стрелы, соизволение — единство желания, совета и стремления (образ стрельбы), безволие — отсутствие данного сочетания.

Искусство именования вещей предполагает наличие ума, позволяющего поймать сущее, т. е. шествующее, а не несуществующее. Говоря о назывании как об искусстве подражания сущности вещей, Платон пред-

лагает примеры настоящей семантики звука («У самого цвета или звука нет разве какой-то сущности?»; «Схватывает ли мастер с помощью букв и слогов сущность вещей, чтобы ей подражать, или же нет?») (Пл, 661). Звук «ро» — средство выражения порыва, «йота» — всего тонкого, проходящего через вещи (Пл, 664), «лямбда» — скользящего, гладкого, лоснящегося, «альфа» — громадного, «ню» — потаенного, внутреннего.

В «Кратиле» Платон, предлагая поэтическую этимологию слов, основанную на ассоциативном звуко-семантическом принципе интерпретации их смысла в связи с сущностью вещей, высвечивает глубокие проблемы онтологического и гносеологического характера относительно природы языка как средства обнаружения и распознавания текучей, изменчивой действительности. Во-первых, он подчеркивает невозможность тождества вещи слову в действительности, хотя имя происходит из сущности вещей: «Или ты не чувствуешь, сколько недостает изображениям, чтобы стать тождественными тому, что они воплощают?» (Пл, 671). Во-вторых, он указывает на возможность искажения единого смысла слова в случае допущения этого невозможного тождества, приводящего к неразличению вещи и его имени. Платон устами Сократа опровергает тезис Кратила «кто знает имена, тот знает и вещи», основываясь на принципах философии объективного идеализма, признающего присутствие неизменной идеи — первосущности. Слова, отражая вещи, пребывающие в движении, вовлекаются в процесс изменчивости (Пл, 676). В то же время, выражая сущность вещей, слова определенным образом приобщаются или восходят к неизменной идее вещи (Пл, 678). Таким образом, слово одновременно конститутивно и регулятивно, тогда как идеи, по мнению Платона, конститутивны, а вещи регулятивны. Признавая неразрешимую сложность данного противоречия в познании вещей посредством слов, Платон предлагает обратить внимание на соотношение слов согласно отношениям вещей и понятий («Устанавливать родство между словами и изучать одно через другое, а также через самое себя») (Пл, 679). В связи с этим принцип десинонимизации слов С. Т. Колриджа можно назвать практической реализацией предложения Платона, обращенного в будущее (финал диалога Сократа с Кратилом).

Данный принцип отличает двуполюсные определения эстетических категорий в работах С. Т. Колриджа. В «Застольных беседах» находим определение таланта и гения: «Талант, пребывающий в рассудке, здравом смысле (*understanding*), часто унаследован; гений, будучи действием разума и воображения (*action of reason and imagination*), редко или никогда» (21 мая 1830 г.) (ТТ, 94). В соответствии с этим «имитация есть мезотезис подобия (*likeness*) и различия (*difference*)» (ТТ, 256),

присущий таланту, но никак не синтез, подвластный гению. В одном ряду с данной антитезой находится различение слов (*words*) от наименований вещей (*names of things*): «Полезно отличать слова от простого произвольного называния вещей» (1 мая 1830 г.) (ТТ, 94).

Важное значение для С. Т. Колриджа имеет различение философских категорий «все» (*all*) и «целое» (*whole*): «Существует огромное и важное отличие, как в политике, так и в метафизике, между всем и целым. Первое никогда не может быть установлено как постоянное количество; второе, будучи охваченным в своих частях внутренним видением, остается всегда познаваемым» (ТТ, 203). С. Т. Колридж подчеркивает эффект единства (*unity*), которым обладает целое (*whole*). «Все есть бесчисленная, бесконечная, преходящая, мимолетная абстракция; целое есть реальность» (*All is an endless fleeting abstraction; the whole is a reality*) (ТТ, 217). Данное утверждение распространяется на ставшее хрестоматийным определение отличия хорошей прозы от хорошей поэзии: «Определение хорошей прозы — правильные слова на своем верном месте; хорошего стиха — самые верные слова на своем верном месте... Слова в прозе должны выражать соответствующее значение, не более... Но в стихах необходимо большее — слова, посредники (*media*), должны быть красивыми и обязаны привлечь ваше внимание, но не настолько неотступно, чтобы разрушить единство (*unity*), исходящее из целого стихотворения. Таково главное правило... — эффект единства, выражающего целое (*whole*) (запись от 18 мая 1833 г.) (ТТ, 255–256).

В определении категорий логики С. Т. Колридж, следуя принципу тетрады, предлагает новый термин, играющий роль протезиса, дополнительно к компонентам логической триады. В записи от 23 сентября 1830 г. отмечено: «Есть два вида логики: силлогическая (*syllogistic*) и критериальная (*criterional*). Вся силлогическая логика включает в себя три составляющие: изоляцию (*seclusion*), включение (*inclusion*), заключение (*conclusion*), которые отвечают рассудку (*understanding*), опыту (*experiance*) и разуму (*reason*). Первая указывает на то, что должно быть (*ought to be*), вторая — на то, что есть (*is*), и последняя утверждает, как это должно быть (*must be so*). Критериальная логика, или логика предпосылок (*premisses*), конечно, более важна, и она до сих пор не трактовалась. Объектом риторики является убеждение (*persuasion*), логики — согласование (*conviction*), грамматики — значение. Четвертый термин желателен — риматика, или логика предположений» (ТТ, 129). Предложенный термин — результат агглютинации приставки и корня двух терминов триады (*rhematic* = *rhetoric* + *grammar*).

Размышляя об этической природе любви и дружбы, С. Т. Колридж признает их противоположными явлениями, поскольку первое основывается на антипатии, позволяющей достигнуть целого при помощи противоречивого согласия, второе же возникает из чувства симпатии: «Симпатия образует дружбу, но в любви присутствует разновидность антипатии, или противоположного волнения. Каждый стремится быть другим, и оба вместе становятся одним целым» (запись от 27 сентября 1830 г.) (ТТ, 131).

В данном определении обнаруживаются черты сходства со словами Платона в «Горгии», где приводятся мысли Эмпедокла о дружбе, объединяющей небо и землю, богов и людей (Пл, 552), как о важнейшем космогоническом принципе, противоположном вражде и раздору. Дружба отождествляется с любовью, а шаровидный космос в пифагорейском представлении назван царством любви. Порядок, любовь и космос составляют единый ряд. В «Тетрадах» за 1808–1809 гг. С. Т. Колридж называет любовь солнцем человеческой природы, пронизывающем своими лучами все его существование (N, V, 3, 3380). Данное сравнение напоминает отождествление Плотина Единого с солнцем, источником тепла и света¹.

Десинонимизации подвергнуты и религиозные понятия. Отличие веры — религии, верности, доверия (*faith*) от веры — убеждения, верования, мнения (*belief*) в том, что первая связана с причастием, вторая — с разумным анализом: «...Когда я встаю с колен, я рассуждаю о доктрине Троицы, как словно бы о геометрической проблеме» (ТТ, 192).

Связующим звеном, связкой (*copula*) между волей (*Will*) и разумом (*Reason*) С. Т. Колридж называет веру, выражением которой является молитва: «...Акт молитвы обладает высочайшей энергией, на какую способно человеческое сердце...» (запись от 1 июня 1830 г.) (ТТ, 109). По воспоминаниям сына С. Т. Колриджа Хартли, за два года до кончины он обратился к нему с призывом: «Верь мне, молиться всем сердцем, всеми силами души, с разумом (*reason*) и волей (*will*), верить наяву, что Бог услышит твой голос через Христа и исполнит его просьбу — это последнее, величайшее достижение христианства на земле. Учи нас молиться, Господи!» (ТТ, 109). Нравственная вера есть воля (N 3583 f. 42). В полном согласии с единой системой своих философско-религиозных взглядов и в отличие от определенных тенденций в воззрениях современников (например, У. Блейка) С. Т. Колридж считает Христа совершенным человеком, достигшим единства с Богом, а не только божественной идеей, воплощенной в человеке. Это исключает неприемлемую для поэта идею персонификации, а также

¹Чанышев А. Н. Курс лекций по древней и средневековой философии. М., 1991. С. 402.

подчеркивает необходимое условие реализации божественной единственности бытия — усилие человеческой воли, устремленной к Богу. «Нам не следует исключительно думать о Христе как о Логосе, соединенном с человеческой природой, но также как о совершенном человеке, соединившимся с Логосом» (запись от 21 мая 1830 г.) (ТТ, 106). Возможно, особое значение, которое С. Т. Колридж придавал индивидуальному диалогу человека с Богом, позволило ему назвать основателя лютеранства самым евангелическим писателем (ТТ, 72).

Образы Бога, человеческой души обозначаются С. Т. Колриджем символически через пространственно-временные категории, но ни в коем случае не персонифицируются: «Бог — окружность, центр которой повсюду, а периферия нигде. Душа является всем в каждой части (*The soul is all in every part*)» (ТТ, 83). Данная запись от 13 апреля 1830 г. повторяет цитату из работы «Помощь размышлению».

Продолжение определения пространственного образа Бога и души есть описание направления движения души: «Человек не движется циклически, хотя это свойственно природе. Путь человека подобен полету стрелы, поскольку та часть огромной планетарной орбиты, которую он занимает, — не более, чем длина иглы по отношению к миле» (запись от 18 мая 1833 г.) (ТТ, 243).

Утрата сокровенной связи человека с Богом грозит, по словам С. Т. Колриджа, умственной анархией (*Mental Anarchy*), состоянием худшим, чем пребывание в аду: «Почему нам необходимо говорить об огненном аде? Если бы воля (*will*), которая является законом нашей природы, удалась от нашей памяти (*memory*), фантазии (*fancy*), рассудка (*understanding*) и разума (*reason*), никакой другой ад не сравнился бы для духовного существа (*spiritual being*) с тем, что мы почувствовали бы тогда от анархии наших сил (*powers*). Это было бы сознательным сумасшествием (*conscious madness*) — ужасная мысль!» (запись от 28 сентября 1830 г.) (ТТ, 132). Данная тема раскрывается в стихотворении «Лимбо».

Определяя утрату смысловых связей веры, знания и творчества в сознании и практике человечества как причину хаоса и адского состояния небытия, С. Т. Колридж близок размышлениям Ж.-П. Сартра, внесшего понятие «нигилизм» в европейскую философско-эстетическую мысль XIX в., но в еще большей степени трагическим открытиям европейских мыслителей на исходе века. Тема происхождения зла и способности человека обуздать его — одна из центральных в творчестве поэтов и философов эпохи романтизма. Глубокую и оригинальную разработку она получила в поэме «Старый мореход», одной из первых романтических поэм на эту тему. В теоретических работах С. Т. Колриджа присутствует

определенная переключка в осмыслении этой проблемы с Ф. Шеллингом. «Поскольку в человеке есть много животного и немного дьявольского, постольку в нем есть немного ангельского и немного божественного. Животное и дьявольское может быть укрощено, но в этой жизни никогда не будет разрушено» — отмечает С. Т. Колридж в записи от 1 августа 1831 г. (ТТ, 147).

В «Застольных беседах» С. Т. Колридж вновь подчеркивает принципиальное отличие своей философской системы взглядов от сенсуализма: «Суть моей системы в выведении ощущений (*senses*) из мыслей (*mind*), а не мыслей из ощущений, как это делал Локк» (ТТ, 191). В русле данной критики обосновывается мотивировка этических норм. «Итак, вы считаете вместе со старым Гоббсом, что я совершаю хорошие поступки для убажания праведной совести и, таким образом, в результате являюсь всего лишь рафинированным сенсуалистом! Небеса благослови вас и почини вашу логику! Не видите ли вы, что, если совесть, которая по своей природе есть согласование (*consequence*), была бы таким образом противопоставлена и сделана предпосылкой — потерпевшей стороной вместо судьбы, она бы расстроила ваш план и не заплатила бы по счетам? Неужели вы не видите, что по правде сам факт действия с этим мотивом верно и логично расстраивает все требования к совести доставить вам какое-либо удовольствие вообще» (20 августа 1831 г.) (ТТ, 153).

Во взглядах С. Т. Колриджа на проблемы политики, соотношения государства и церкви прослеживаются те же принципы целостности, диалектики части и целого, внутренних и внешних признаков явления, тетрарного способа мысли, какие имеют место в вопросах философии и искусства.

С. Т. Колридж высказывает прогрессивные идеи относительно права женщин и детей быть делегированными в парламент как законодательное собрание, представляющее народ, дееспособной и сознательной частью которого они являются, признает необходимость разделения духовной и светской власти, имеющих различную природу и назначение, обосновывает взаимодополняющие функции аристократической и демократической форм правления. «Церкви надлежит быть посредником между народом и правительством, между богатыми и бедными» (8 сентября 1830 г.) (ТТ, 125). Отмечается разделение функций аристократии и демократии в соответствии с естественным характером их природы. «Идеей государства (*State*), несомненно, является управление (*Government*) аристократии. Демократия — здоровая жизнь — кровь, циркулирующая через вены и артерии, которая поддерживает систему, но которая никогда не должна появляться снаружи, как

и сама кровь. Государство, по идее, противоположно церкви. Государство рассматривает классы, а не индивидуальности; и оно оценивает классы не по внутренним достоинствам (*internal merit*), а по внешним случайностям (*external accidents*), таким как собственность, происхождение и т. д. Но церковь делает наоборот — отмечает все внешние случайности, смотрит на человека как на отдельную личность (*individual persons*), не позволяя разделения по званиям, но с большей или меньшей мудростью уча и благословляя к сообществу» (запись от 19 сентября 1830 г.) (ТТ, 126).

Так же тонко и глубоко С. Т. Колридж подмечает истоки парадоксальных последствий разумных положений французской Конституции 1791 г., которую еще в журнале «Друг» (*Friend*)¹ он назвал физиократической системой (*physiocratic system*). «Руссо утверждал, что существует неотъемлемый суверенитет, присущий каждому человеческому существу, одержимому разумом; в соответствии с этим основы Конституции 1791 г. утверждают народ собственным единственным законодателем, отступающим от этого дара только тогда, когда он делегирует избранным депутатам свое право представлять и декларировать общую волю. Но это в целом бездоказательно, поскольку... согласно принципу, на основе которого это согласование предпринимается, не действительный человек, но абстрактный разум является суверенным и полнокровным законодателем. Смешение двух столь разных вещей и есть источник ошибки, из-за которой Конституционная Ассамблея едва может продвинуться в декларировании своих прав без некоторого очевидного противоречия» (ТТ, 135). В итоге встает вопрос: «Реконструируется ли Парламент в соответствии с принципом представления интересов, или делегирования людей?» — или останется подобным «человеку со многими мыслями, но без идей» (*a man with many thoughts, with no ideas*) (ТТ, 135).

Дискриминация женщин, детей, инвалидов, чьи интересы никак не представлены в республиканском парламенте через делегирование законно избранных депутатов, не позволяет назвать в полном смысле слова предложенную Конституцией форму правления демократической. «Дети исключены из политической власти; разве они не человеческие существа, в которых присутствует разумная способность» (здесь С. Т. Колридж позволяет себе сравнение хорошо образованного английского подростка с невежественным и суеверным подростком в жестокой России (*brutal Russian*)). Нелестный образ российской власти характерен

¹Это еженедельное издание литературных, морально-этических, политических статей, исключаящих частную или партийную жизнь политиков и повседневные события, выходило в период между 1 июня 1809 г. и 15 марта 1810 г.

для политической поэзии английских романтиков (фрагменты «Оды уходящему году» С. Т. Колриджа, «Дон Жуана» Байрона). «Женщины также исключены; целая половина, наиболее невинная, наиболее дружелюбная половина всей человеческой расы исключена, и это также по Конституции, которая призывает полагаться на единственное основание — универсальный разум (*universal reason*)» (ТТ, 135). Далее С. Т. Колридж называет и людей немощных, стесненных обстоятельствами и т. д. «Как далеко мы заходим? Где должны остановиться? Какие классы должны признать? Кого мы должны лишить избирательного права? Объекты, касаясь которых мы определяем эти вопросы, являются человеческими существами, отличающимися друг от друга только сословным положением, а оно часто меняется. А принцип, на котором покоится вся система, таков, что разум не допускает сословий. Следовательно, ничто из всецело существующего в сословиях, изменения которых не подчиняются какому-либо необходимому закону, не может стать объектом чистой науки или определяться только разумом» (*The Friend*). С. Т. Колридж наиболее точно указывает на издержки сословного обоснования принципа справедливости, исходящего парадоксальным образом из революционной борьбы с сословным правом дворян во Франции. Не будучи устойчивым признаком развивающегося и совершенствующегося современного общества, сословный признак не может быть критерием определения морально-нравственной ценности человека.

Примеры тетрарных понятий приводятся не только в сфере логики, этики, религии, политики, но и эстетики, теории искусства, литературы.

Особый интерес вызывает оценка С. Т. Колриджем живописи П. П. Рубенса, в которой он находил совершенное воплощение принципа гармонической связи целого и части, общего и частного, материального и духовного, и в итоге — открытие поэзии и гармонии: «Он и только он — Питер Пауль Рубенс — обращается... с повседневными видами всех пейзажей в целом так, словно они взяты из самой природы; он разбирает их обширное и чудесное целое (*whole*), состоящее из неба и земли и всех вещей, им принадлежащих. Он извлекает скрытую поэзию (*latent poetry*) из этих общих объектов — ту поэзию и гармонию, которые постигает каждый гениальный человек в лике природы. ...в картинах Рубенса пейзаж умирает естественной смертью; он увядает в кажущейся бесконечности пространства — он является, я могу утверждать, Богом среди художников» (запись от 24 июля 1831 г.) (ТТ, 142–143). В воспоминаниях о С. Т. Колридже приводится описание поэта во время посещения выставки картин голландского художника в Британской галерее на Пэл Мэл: «Его восхищение Рубенсом проявлялось в радости и братской симпатии;

он выглядел так, словно пожимал руки его картинам. Невозможно было подсчитать количество людей, постепенно окружавших этого пожилого человека с серебряными волосами, горящими глазами, с дыханием, подобным музыке» (ТТ, 141). Этот образ поэта на склоне лет поразительно согласуется с героями поздней лирики С. Т. Колриджа («Лимбо», «Сад Боккаччо» и др.).

Отмечая отличие современных портретистов от старинных, С. Т. Колридж подчеркивает превосходство последних, умевших запечатлеть индивидуальные черты человека не через «внешние признаки отличия Тома от Билла», как, например, у Рейнольдса, а с помощью раскрытия типичных особенностей внутреннего мира человека, индивидуальности как типа (ТТ, 143). По тому же критерию отличия С. Т. Колридж противопоставляет два типа современных композиторов: сочиняющего «бессмысленные вирши» Д. Россини (*nonsense verses*) и Л. ван Бетховена, чья музыка вызывает едва сдерживаемое глубокое волнение (5 октября 1830 г.) (ТТ, 132)¹.

Оценивая роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», С. Т. Колридж обращает внимание на глубокую философскую основу книги, считающейся главным образом политической, и соотносит главных героев романа с антитезой «разум — рассудок»: «Пантагрюэль — разум (*Reason*), Панург — здравый смысл (*Understanding*), противоположный ему человек любых способностей, исключая разумность» (14 июня 1830 г.) (ТТ, 116).

Уточняя функцию воображения и фантазии в поэтическом творчестве, С. Т. Колридж соотносит воображение с процессом целенаправленного качественного преобразования воспоминаний, а фантазию — с механическим количественным накоплением фактов памяти: «Поэту не следует собирать (*to pick*) ларец природы: позвольте ему заимствовать (*borrow*), и как заимствовать, так и возвращать долги усердным актом заимствования. Внимательно рассматривайте природу, но пишите по воспоминаниям; и доверяйте более своему воображению (*imagination*), чем вашей памяти (*memory*) (запись от 22 сентября 1830 г.) (ТТ, 128).

Определение воображения занимает центральное место в «Литературной биографии», так как объясняет взаимоотношения между текстом, протекстом и контекстом², тогда как все идеи С. Т. Колриджа

¹Знаменательно, что спустя время великий немецкий композитор-романтик Р. Шуман дал аналогичную характеристику двух типов музыкального искусства.

²*Mileur J.-P. Vision and Revision. Coleridge's Art of Immanence. Berkeley ; Los Angeles ; London, 1982. P. 9.*

относительно религии, политики, истории в период написания работы текстуальны по своей природе. Концепция воображения, вбирающая в себя понятия ценности (*awereness*) и видения (*vision*) связана с идеями христианского платонизма, согласно которому исходящая с небес бессмертная душа поселяется в телесной тюрьме и с течением обычной жизни теряет свою неповторимую ценность и видение. Таким образом, воображение — сила внутреннего видения и понимания, с которыми мы рождаемся. Это не только созидающий дух, источник творческой активности, но и провидение во внутренний мир реальности. В отличие от воображения фантазия (*Fancy*) обозначает вещи, но не раскрывает их реальную суть¹. По мнению С. Т. Колриджа, фантазия глядит вовне, воображение — в сердце и внутреннюю природу, делая ее осязаемой. С фантазией связаны такие процессы, как изобретательность, выдумывание несуществующих вещей, помещение реальных вещей в несуществующие формы, с воображением ассоциируется восприятие и внутреннее видение. Фантазия наделяет вещи внешним обликом, воображение проникает сквозь наружность вещей. «Анализ воображения в “Литературной биографии” — попытка доказать объективность самовыражения, его универсальную и онтологическую ценность, основанную на самотрансцендирующей субъективности»². Не вполне можно согласиться с предложенным вариантом распределения философских категорий на низшие и высшие в монографии П. М. Дженкинса³. Так, категории «ощущение» (*sense*) скорее соответствует категория «чувство» (*feeling*), а не «разум» (*reason*), подобно тому как фантазии — воображение, а рассудку — разум. Оппозиции «рассудок — чувство», «понимание — сочувствие» С. Т. Колридж рассматривает на примере шекспировских героинь, получавших противоречивую оценку в разные литературные эпохи. Названный А. Поупом недостаток женского характера — бесхарактерность — С. Т. Колридж называет источником главной и наиболее ценной человеческой добродетели героинь У. Шекспира: «Шекспир... увидел, что фактически бесхарактерность — это совершенство женщины. Каждый желает видеть в качестве жены Дездемону или Офелию — существ, которые, хотя и не способны всегда понимать (*understand*) вас, но всегда чувствуют (*feel*) вас и чувствуют с вами (*feel with you*) (запись от 27 сентября 1830 г.) (ТТ, 132).

¹Southall R. Literature, The Individual and Society ... P. 142, 145.

²Happel S. Coleridge's Religious Imagination ... P. 353.

³Jenkins P. M. Coleridge's Literary Theory ... P. 101.

Классики мировой литературы часто представлены в работах С. Т. Колриджа диалектическими парами (Вергилий — Овидий, Шекспир — Мильтон, Шекспир — Донн и т. д.) не только по принципу, предложенному Дж. Драйденом в «Эссе о драматической поэзии» (1668): «природный» — «ученый» поэт¹, но и по принципу поэт воображения и поэт фантазии, драматург и лирик, а также эготист и имперсоналист. Уточнение понятия «эготизм» в связи с творчеством Дж. Мильтона: «В “Потерянном рае”» — в действительности в каждом из его творений — присутствует сам Мильтон, которого вы видите; его Сатана, его Адам, его Рафаил, и даже Ева — все они являются самим Мильтоном; и именно чувство этого интенсивного эготизма (*intense egotism*) доставляет мне величайшее удовольствие при чтении произведений Мильтона. Эготизм такого человека есть откровение Духа (*revelation of spirit*) (запись от 18 августа 1833 г.) (ТТ, 267–268).

Особое значение в эстетике романтизма приобрела категория возвышенного (*sublime*). С. Т. Колридж соотносит возвышенное с мышлением, символами. Подобно тому как мышление персонифицированными аллегориями он связывал с античной мифологией, способность мыслить символами он возводит к библейской традиции: «Возвышенное рождено Библией» (ТТ, 191). Э. Берк (1727–1797) в работе «Философское исследование происхождения источника “возвышенного”» называет такие свойства возвышенного, как неясность, неопределенность, усложненность, тяготение к бесконечности (*infinity*). Вместо ясности и четкости идеи оно связано с суггестивностью, беспредельностью. «Мощь безумия (*Greatness of demention*) — могучий источник возвышенного», — отмечает Э. Берк. В то же время он связывает прекрасное с ужасным: «Бесконечность имеет свойство наполнять сознание чувством восторженного ужаса (*sort of delightful horror*), который является самым потрясающим эффектом и верным критерием возвышенного». Вслед за Э. Берком те же мысли высказывает И. Кант в «Критике способности суждения» (1790), соотнося с прекрасным в антично-классицистическом понимании форму, определенность, пропорциональность, доступность рассудочному восприятию (замок, картина), а с возвышенным — бесконечность, необъятность, доступность только воображению (море, буря, водопад)². Прекрасное доставляет удовольствие, возвышенное заставляет волноваться.

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1990. С. 241.

² Кант И. Критика способности суждения // Сочинения : в 6 т. / И. Кант. М., 1966. С. 250–251.

Как эстетическая категория (вместе с *beauty*), *sublime* выделяется во второй половине XVIII в. Джон Бритон в книге «Живописные древности английских городов» (1830) наряду с терминами «великий», «красивый» употребляет прилагательные «возвышенный», «романтический» в значении «необычный, живописный». У. Гилпин (1724–1804) утверждает романтический взгляд на природу и ее изображение, оказав влияние на авторов готического романа и романтиков. «Живописное — сила, стимулирующая воображение»¹. Положительную оценку живописному в связи с понятием «романтический» придает Юведайл Прайс (1747–1829) в «Эссе о живописном в сравнении с возвышенным и прекрасным» (1794–1798). Однако в отличие от романтиков он подчеркивает силу чувств вне понятий нравственного порядка, которую вызывает возвышенное в искусстве, тем самым качественно искажая романтический взгляд на данную категорию искусства. Можно встретить у С. Т. Колриджа и понятие «материальное возвышенное» (*the material sublime*) применительно к Ф. Шиллеру: «Шиллер обладает материальным возвышенным; производит эффект, будто помещает вас в целый город, охваченный огнем» (запись от 29 декабря 1822 г.) (ТТ, 33).

Самые ранние и наиболее интересные разработки вопроса об аллегории появляются в виде небольших отрывков в «Советах государственному деятелю» (1816), где С. Т. Колридж обосновывает ценность Библии для политического руководства. Более поздние и менее связные замечания есть в заметках к лекциям 1818 г., которые включают определение литературной аллегории.

Развивая концепцию аллегории, С. Т. Колридж сужает ее до единичного проявления персонификации. Это определение позволяет сфокусировать внимание на природе аллегорического образа, форме его проявления. С. Т. Колридж предлагает целый ряд различных типов аллегории: изобразительная или реалистическая, дидактическая или сатирическая и др. Приводя в пример классические описательные или эпические аллегории, С. Т. Колридж переходит от проблемы типологии аллегорических жанров к проблеме «механики» эпоса вообще, которая вскоре оборачивается проблемой персонификации. Аллегория появилась до своего описания в истории. С. Т. Колридж объясняет отличие классической персонификации от чисто аллегорических образов. Под описательной аллегорией он имеет в виду стационарные фигуры дидактической поэзии XVIII в., ограниченные своей внешней формой. Говоря о мильтоновской аллегории, С. Т. Колридж отмечает отличие

¹The Oxford Companion to Art. Oxford, 1978. P. 868.

поэзии от рисования. В аллегории происходит потеря промежуточного дискурса, который С. Т. Колридж называет причиной образного смысла чувства, мысли. Источник его — творческое воображение поэта, которое «порождает систему символов, гармонично согласованных с правдой, выражаемой ими». Он также отмечает: «В Священном писании... как факты, так и личности должны иметь двусторонний смысл, прошлый и будущий, временный и вечный, частный и универсальный. Они должны быть в одно и то же время образами и идеалами». Аллегория есть перевод абстрактного понятия на язык картинки, которая выглядит как абстракция объекта чувств. Символ же характеризуется проявлением или общего в индивидуальном, или общего в частном, или универсального в общем (проявлением вечного во временном). Характер аллегории зависит от контекста: возникла ли она посредством риторической фигуры, синекдохи, является ли проводником между буквальным и переносным смыслами или выступает в виде простого украшения, потерявшего всякую способность выражать символический смысл. Критикуя аллегорию, лишенную одухотворенного начала вовсе, С. Т. Колридж все же допускает возможность соединения буквального и метафорического смыслов образа через «середину» того, что он называет объединяющей и синтезирующей силой воображения. Ключ к пониманию «середины», возможно, находится в природе символической синекдохи. Примеры же «середины» у С. Т. Колриджа показывают, что символ — это не демонстрация метафизической субстанции, а практическое согласование между номинальным образом (*nomena*) и феноменально-сущностной (*phenomena — essence*) идентичностью. На самом деле «середина», понимаемая как согласование действия и веры (*action and faith*), не сводится к данным понятиям. Возможная ошибка в этом случае имеет двойственное происхождение. Ситуативная регуляция терминологии показывает, что С. Т. Колридж рассматривал символ главным образом как синекдоху, а не как специфический литературный образ. То, что выражает символ, есть не понятие или субстанция, а мир ожиданий, практики и действий. «Под символом я понимаю не метафору или аллегорию, или иную фигуру речи, или форму фантазии, но важную и неотъемлемую часть того, целостный образ чего он выражает». Рассмотрение С. Т. Колриджем символической аналогии в его труде «Советы государственному деятелю» превращается в длинную серию афоризмов: «Христианство не теория, не спекуляция, но жизнь; не философия жизни, но сама жизнь и процесс жизни». С. Т. Колридж первым опи-

сал субстанциональную силу аналогии применительно к вере: аналогия используется в целях убеждения, метафора — как средство иллюстрации. Язык аналогичен, когда вещь, сила или принцип на высшей стадии выражены теми же вещью, силой или принципом в сниженной, но более доступной форме. Таков, например, язык евангелиста Иоанна: «То, что рождено плотью, есть плоть; то, что рождено Духом, есть Дух». Субстанция есть причинность или, в его трансцендентальном определении, действие (*act*). При всей своей сложности аналогия выражает игру тождества и различия. Процесс символизации аналогии в этом случае вызван тавтологическим процессом, т. е. движением от образной дифференциации к буквальному тождеству, от аллегории к тавтологии, порождающей новое значение слова. Таким образом, рождение символа мыслится как переход от частичного тождества и различия аналогии к совершенной симметрии чистого самоузнавания¹. Наиболее близок С. Т. Колриджу способ поэтического мышления Дж. Мильтона, для которого характерно равновесие между поэтической фантазией, вымыслом и правдоподобием, историческим и аллегорическим началами в поэмах. С. Т. Колридж, как и И. Кант, в качестве объединяющего начала авторского вымысла и нормативной правды называл силу воображения Творца. Противопоставление символа и аллегории — важнейшая антитеза в философии и поэзии эпохи романтизма. И. Кант впервые назвал прекрасное символом нравственного, связав, таким образом, эстетическую природу искусства с религиозно-нравственным назначением философии². Ф. Шеллинг в «Учении о самофракийских богах» характеризует понятие абсолютного художественного изображения, еще не отделяя миф от символа, хотя указывает на связь мифа с аллегорией: «Мифологическое сказание в отдельности должно понимать не схематически и не аллегорически, но символически»³. По сути дела, символ оказывается универсальным посредником между философией и искусством, объединяя конкретный образ с обобщенным понятием. «Символ не соединяет автоматически мир идей с чувственным миром; он позволяет задуматься о несоответствии формы и сущности, выражения и содержания»⁴. Однако, в отличие от С. Т. Колриджа, у Ф. Шеллинга миф и символ идентичны и подчинены принципу изображения под знаком полной

¹ Knapp S. Personification and the Sublime. London, 1985. P. 17.

² Кант И. Критика чистого разума / Сочинения : в 6 т. М., 1965. Т. 5. С. 377.

³ Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 110.

⁴ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 122.

неразличимости общего и особенного. Более того, Ф. Шеллинг отмечает неизбежность синонимизации слов для превращения конечных явлений в символы бесконечности, тогда как С. Т. Колридж рассматривает десинонимизацию как путь к объединению в символические значения слов «конечного» и «бесконечного».

Таким образом, сущность философской системы взглядов С. Т. Колриджа заключена в универсальной тетрарной модели бытия и сознания, категории которой обретают смысл благодаря способности мыслить символами, возникающей в процессе творческого акта воображения.



2

**ЭВОЛЮЦИЯ
ФИЛОСОФСКОЙ
ПОЭЗИИ
С. Т. КОЛРИДЖА**

Особенности развития философской поэзии С. Т. Колриджа в большой степени определяются соотношением способа лирического переживания (эготизм — имперсонализм), способа создания поэтического образа (аллегория — символ), проблемно-тематическим содержанием стихотворения. Характер и степень соотношения данных составляющих, имеющих значение философских основ творческого процесса поэта, выражаются в жанровых, тропо-синтаксических, ритмико-семантических характеристиках поэтических произведений и высвечивают художественное воплощение единой философской системы бытия и сознания, описываемой тетрарной формулой.

С. Т. Колридж отличал в качестве двух способов создания поэтических образов аллегория — превращение абстракции в предмет или предмет в абстракцию, и символ — объединение явления и сущности в единый подвижный образ, реальный и сверхъестественный, конкретный и вечный: «Символ почти прозрачен, сквозь него просвечивает целое, которое он возвещает, существуя при этом как живая часть того единства, представителем коего выступает»¹. Творческая манера С. Т. Колриджа претерпела определенные изменения от раннего периода творчества (бристольский: 1794—1796) к зрелому (незерстоуэйский: 1796—1798) к позднему (хайгейтский: 1816—1834), но в своей сущности оставалась неизменно тяготеющей к символу. Примерная схема взаимосвязи двух тенденций в поэзии С. Т. Колриджа — аллегорической и символической — можно представить следующим образом: характер лирического переживания героя (эготизм) и образы-символы сонетов 1790 г. («Боль», «К реке Оттер»), с одной стороны, и религиозно-философские идеи стихотворений «Религиозные мысли», «Судьба наций» (1796), с другой стороны, объединились поначалу в лирико-философские стихотворения-беседы («Эолова арфа», «Эта беседка — моя тюрьма» и др.), а затем нашли совершенное выражение в балладах «Старый мореход», «Кристабель», фрагменте «Кубла Хан» (1798). Позже органическая целостность поэтического символа обнаружила исчерпанность в рамках лирической романтической поэзии (ода «Уныние»), и два подводных течения философской поэзии (образ

¹Coleridge S. T. Lay Sermons. Princeton, 1972. P. 56.

и идея), дав в точке пересечения шедевры мировой литературы, развились в новые направления: объективно-философскую лирику, в которой я-лирическое заменяется объективно-отстраненным «он» («Мнимая надежда»), и фрагменты, эскизы, эпиграммы, посвящения абстрактно-философского содержания («Ассоциация идей», «Надпись», «Эпитафия»). В поэзии 1802–1834 гг. данный процесс соотношения эволюции философско-художественной мысли и развития поэтико-стилистических форм осмысливается автором, что приводит к созданию новых стилевых модификаций, жанровых и тропо-синтаксических открытий в стихотворениях позднего периода творчества («Нубийская фантазия», «Сад Боккаччо»).

2.1. ЭГОТИЗМ КАК СПОСОБ ЛИРИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ

Толчком к возобновлению интереса юного С. Т. Колриджа к поэзии, на время разочаровавшегося в посредственном уровне современных поэтов и обратившего свои интеллектуальные усилия на занятия метафизикой, послужили сонеты и оды У. Л. Боулза («Понедельник в Мэтлоке», «Надежда»), автора поэзии «столь нежной и вместе с тем столь мужественной, естественной и земной,... возвышенной и гармоничной» (ЛБ, 46). Вместе с У. Каупером, в «Задаче» которого С. Т. Колриджа привлекает «чистота поэтического языка и гармонии белого стиха», превосходящие по уровню искусство Д. Томсона, «они были первыми, кто сумел примирить сердце и голову», «естественность мысли с естественностью поэтического языка» в современной английской поэзии (ЛБ, 51).

В предисловии к сборнику «Стихотворения на разные темы» (1796) С. Т. Колридж объясняет смысл понятия «эготизм» для обоснования характера лирического переживания при помощи противопоставления воображаемого времени (*imagenary time*) реальному (*real time*). «Под воображаемым временем я имею в виду то состояние ума ученика, когда он, возвращаясь из школы, представляет свое существование в мечтах за день и живет в своих следующих каникулах, до которых еще 6 месяцев с этого мгновения: и это я противопоставляю реальному времени» (CPW, 2, 1151). Иными словами, речь идет о внутреннем времени человеческого сознания и внешнем времени объективной действительности, об их соотношении, подчеркивающим реальность субъективного, воображаемого времени и часто иллюзорность времени объективного. С. Т. Колридж защищает право поэта на выражение чувств, лирических переживаний сквозь призму индивидуального субъективного сознания

в лирической поэзии (сонетах), подчеркивая обусловленность способа лирического переживания поэта жанровой природой стихотворения. Он готов согласиться с осуждением эголизма в том случае, когда «автор грешит против времени и места в отношении истории в эпической поэме», «но осуждать это в монодии или сонете так же абсурдно, как и не любить круг за то, что он круглый» (CPW, 2, 1136). Реальное чувство субъективного мира поэта, будучи поэтически выраженным, становится действительным образом объективного мира. Это становление происходит в процессе сопереживания каждого читателя с поэтом индивидуально. Таким образом, объективная реальность образуется с помощью сочувствия и сопереживания индивидуальных сознаний. Возникает аналогия между отношением поэта к своему творению и отношением читателя к произведению поэта. Выстраивается движение по треугольнику «автор — стихотворение — читатель», в котором вершинное положение занимает поэтическое слово, создаваемое автором и воспринимаемое читателем с помощью творческой способности воображения. В результате стихотворение в этом соотношении становится единственной реальностью. «Стремление нашей натуры к общению ведет нас к описанию наших собственных печалей; в этой попытке описать их активизируется интеллектуальная активность; из интеллектуальной активности рождается радость, которая частично ассоциируется... с исполненным боли предметом описания» (CPW, 2, 1136). Как видно, романтический эголизм в действительности является не абстрактной концепцией, устремляющей к эскапизму (уходу из действительности в мир эгоцентрических грез), а живым источником вдохновения, открывающим новый смысл «внутренней связи с жизнью»¹. Эта связь, обретаемая в процессе переживания эготически настроенного сознания поэта, имеет двоякую природу: бытийную, связанную с конкретным событием текущего, преходящего потока явлений, и идеальную, выражающую «момент бесконечной жизни» сознания². Данное положение согласуется с мнением романтика йенской школы Ф. Д. Шлейермахера — основоположника герменевтики, оказавшего влияние на развитие гештальтпсихологии: «...Объективное становится не только образом и представлением как при познании, но и моментом самого жизненного процесса», в котором время по отношению к сознанию играет только оформляющую роль (тезис гештальтпсихологии Р. Хенигсвальда, 1888)³.

¹Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 111.

²Шлейермахер Ф. Д. Речи о религии к образованным людям, ее презиравшим. Монологи. М., 1911. С. 36.

³Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного ... С. 113.

Непосредственное выражение целостности бытия через живой опыт частного субъективного переживания, а не безличное, имперсональное умозрительное представление об объективной действительности — одна из основных эстетических задач поэта-романтика. Связать вечность и время, сознание и действительность в гармоничное целое призваны и эгоизм как способ лирического переживания, и символ как универсальный способ философско-эстетического мышления.

С. Т. Колридж изменяет и устоявшееся представление о публике как о безликой массе людей с общепринятыми штампами восприятия: «Что такое публика, как не термин для обозначения некоего количества рассеянных индивидуальностей, ...публика не масса, не “воображаемое единство”, от имени которого нечто провозглашается и навязывается, а единство личностей» (CPW, 2, 1137).

Эгоизм, по С. Т. Колриджу, — это право личности на собственный опыт жизни, протест против абстракций объективных установок. «Существует одна разновидность эгоизма, действительно вызывающая отвращение; не та, которая ведет нас к передаче наших чувств другим, а та, которая отождествляет чувства других с нашими собственными» (CPW, 2, 1136). В стремлении некоторых авторов скрыть свое «я» за абстрактным «мы» С. Т. Колридж усматривает определенную трусость и возможность лжи, нежелание автора нести ответственность за то, о чем пишет: «С каким беспокойством каждый модный автор избегает слова “я”! — сейчас он превращает себя в третье лицо, — “современный писатель” — сейчас возвеличивает себя и вырастает в “мы”... Эта безучастность, беспристрастность фразы в общем соразмерна с эгоизмом чувства... (это “беглецы эгоизма”))». Эгоизм противоположен эготизму, как противоположны боязнь самовыражения и подлинная искренность в выражении собственных чувств и мыслей. Позднее в «Застольных беседах» (1834) С. Т. Колридж отмечает: «Когда человек пытается описать характер другого человека, он может быть прав или может ошибаться, но в одном случае он всегда преуспеет — в описании себя самого» (ТТ, 336).

Свои небольшие фрагменты самовыражения чувств и переживаний поэт назвал сонетами, признав относительную точность жанрового обозначения своих стихотворений из 14 строк. В предисловии к «Сборнику сонетов» (Лондон, 1796) С. Т. Колридж дает свое определение сонета: «Сонет — это маленькое стихотворение, в котором развивается некое единичное чувство. Оно ограничено определенным количеством строк, ...чтобы таким образом стихотворение могло достичь цельности (*Totality*)» (CPW, 2, 1137). В случае, если сонет состоит меньше, чем из 14 строк, он может называться серьезной эпиграммой, если же из большего количества строк — элегией. Стихотворение, в кото-

ром раскрывается не одно чувство, может быть названо одой, песней. Следующее замечание С. Т. Колриджа касается природы выражаемого чувства: «...Но те сонеты представляются мне наиболее совершенными, в которых моральные чувства, волнения или переживания происходят из природы или согласуются с ее видами. Они создают свежее и неразрывное единство интеллектуального (духовного) и материального мира» (CPW, 2, 1138). В сонетах С. Т. Колриджа философской основой системы образов становится принцип единства внутреннего и внешнего пространств и времени лирического героя, которое достигается в процессе переживания как акта воли, объединяющего реальную и воображаемую действительности. Универсальным посредником и источником этого процесса является пейзаж. Так, композиция сонетов, как правило, четырехчастная: зачин — обращение к дорогому и незабываемому уголку природы, затем воспоминание о счастливом прошлом, связанном с ним, далее обращение к будущему, в котором возможен возврат к былому счастью, и, наконец, возврат к действительности, сожаление о неповторимости былой радости. Прошлое и будущее сливаются на мгновение в настоящем, в котором отражается вечность. Пейзажные сцены изображаются не просто как объект восприятия лирического героя, а как реальные события, живущие в его воображении. Природа обретает значение осуществленного тождества красоты и нравственно-го идеала, прекрасного и истинного.

Так, в сонете «К музе» (*To the Muse*, 1789) главный мотив — преодоление печали, преобразование ее в радость с помощью красоты и искусства. Поэт называет музу душой своей песни (*spirit of my song*), так как она научила молиться, благословлять мир, принесла согласие с самим собой (*From thee I learned the wish to bless*). В сонете «Жизнь» (*Life*, 1789) открывается роль воображения в прозрении человека, его пробуждении от духовной спячки к жизни. Эта мысль выражена в сцене реального пробуждения героя от сна в момент прогулки по городу. Знакомые виды города и пейзажи неожиданно озаряются новым светом сокровенного смысла и красоты (*The glorious prospect woke me from my dream /...At every step it widen'd to my sight — Wood, Meadow, verdant Hill*).

Стихотворение «Боль» (*Pain*, 1790) написано задолго до опубликования «Лирических баллад» (1798), однако в нем уже отражено то драматическое состояние души поэта, которое станет одной из причин его духовного кризиса и с трагической силой выразится в раскрытии темы одиночества. Ощущая красоту лучезарной природы, очарование ее красок, поэт испытывает глубокое страдание от невозможности соединиться с ней. Всепоглощающая боль держит его в оцепенении; хрупкой душе,

подавленной муками тела, боль представляется некой реальной силой, бесконечным морем, охватившим все вокруг. Композиционный и ритмический рисунок стихотворения проникновенно передает смену настроений лирического героя.

Начинается сонет с описания стремительной вереницы ослепительных картин чарующей природы. В первых двух строчках начальные ямбические стопы заменены спондеем, посредством которого увеличивается количество ударений, ускоряется ритм ключевых слов, выражающих состояние радости: *Once could the Morn's first beams, the healthful breeze, / All Nature charm, and gay was every hour...* («Однажды являются первые лучи утра, свежий ветерок, / Все очарование природы, и радость в каждом мгновении...»). Во второй части сонета внезапно радость омрачается горестным восклицанием, ускоренный темп мелодии строки замедляется и замирает, что выражается в смене одиннадцатисложной третьей строки с двумя спондеем во второй и четвертой стопах десятисложной правильной ямбической четвертой строкой: *But ah! not Music's self, nor fragrant bower / Can glad the trembling sense of wan Disease* («Но ах! Ни сама Музыка, ни ароматная беседка / Не в силах обрадовать дрожащее чувство изнуряющей болезни»). Поэт гиперболизирует образ боли — «моря боли» (*seas of Pain*). Анафора пятой и шестой строк («сейчас, в этот миг» (*now*)) подчеркивает драматизм переживаемых мгновений, когда светлый облик природы в сознании героя внезапно вытесняет боль, и жизнь оказывается бессильной перед ее могуществом: *Ah what can all Life's gilded scenes avail?* («Ах, чем же могут помочь все золотые сцены жизни?»). В третьей части сонета описанию цветущего царства здоровья и юности в образе смеющейся толпы предшествуют глаголы чувственного восприятия (наблюдаю, слышу), которые подчеркивают внешний характер происходящего в пространстве, неизменном и не зависящем от внутреннего состояния героя. В десятой и одиннадцатой строках окружающий мир веселья, недоступный и недостижимый, передан в динамичной и звучащей картине при помощи ритмического стяжения ударений (замена ямба спондеем) и звукописи (аллитерация мягких сонорных и ассонанс открытых гласных) в центральных словах строки *loud laugh, laugh and play: Hear the loud laugh, and catch the sportive lay / Then sigh and think — I too could laugh and play* («Слышу громкий смех, и ловлю бодрую песнь, / Затем взгляд и мысль — я также мог бы смеяться и играть...»). Финальное двустопишие выражает безысходность драмы героя, подчеркивая бесконечность и мучительность его страданий при помощи концентрации четырех ударных слогов в центре последней строки, словно передающих болезненное бие пульса: *Ere the wild pulse throb'd anguish thro' the night!* («Дикий пульс отбивает боль всю ночь!»).

Сонет «К реке Оттер» (*To the river Otter*, 1789) относится к целой серии стихотворений, посвященных родным ручьям (*native streams poetry*), начатой поэтом-лауреатом Т. Уортоном (1728–1790) в сонете «К реке Лодон» (*To the river Lodon*, 1777), однако выделяется оригинальным характером развития темы детства, ритмическим и образным строем. Стихотворение обращено к маленькой реке родного края, олицетворяющей лучезарное детство, безвозвратно ушедшее, но вечно живое в воображении поэта. Перед его мысленным взором в пронзительной чистоте и ясности предстают любимые картины детства. Они переливаются ослепительно яркими красками. С. Т. Колридж рисует стремительный полет видений восхода над рекой (*waters rise*), прибрежного песка, переливающегося разными красками (*bedded sand that vein'd with various dyes*). Слова «на моем пути» (*on my way*) выносятся поэтом в отдельную строчку, тем самым подчеркивая, что детство останется бесценным спутником в его жизни всегда. Погружаясь в сверкающий мир детства в своем воображении, поэт вновь чувствует себя счастливым и вольным ребенком (*Ah! that once more I were a careless Child!*)¹. Из биографии С. Т. Колриджа известно, что в последние годы жизни он часто вспоминал детство и юность как прекрасный идеал гармонии внутреннего мира человека, его единения с природой: «Не странно ли, что совсем недавно далекие образы и картины моей ранней жизни проникли ко мне в душу, подобно бризу, дующему с пряных островов молодости и надежды — этих близнецов-реальностей нашего призрачного мира»².

Рассмотрение сонетов С. Т. Колриджа раннего периода творчества позволяют выделить такие характерные для его зрелой поэтической манеры черты, как наполнение традиционных жанров лирической поэзии

¹*Dear native Brook! wild Streamlet of the West! / How many various-fated years have past, / What happy and what mournful hours, since last / I skimm'd the smooth thin stone along thy breast, / Numbering its light leaps! yet so deep imprest / Sink the sweet scenes of childhood, that mine eyes / I never shut amid the sunny ray, / But straight with all their tints thy waters rise, / The crossing plank, thy marge with willows grey, / And bedded sand that vein'd with various dyes / Gleam'd through thy bright transparence! / On my way, / Visions of Childhood! oft have ye beguil'd / Lone manhood's cares, yet waking fondest sighs: / Ah! that once more I were a careless child!* («Родной мой край! бурлящая река! / Как долго разлучала нас судьба / С тех пор, как камушек ловила мой волна. / Печалей, радостей промчалась череда. / Но что за счастье погружаться в детства сон! / Не отворить мне глаз под солнечным его лучом. / Все краски волн, восхода над рекой, / Ив нежных серебристая аллея / Сияют ясною, прозрачною красой. / Передо мной / Видения детства! Средь тревог, забот / О них вздыхаю часто я, и вновь тогда / Ребенком вольным чувствую себя!») (пер. Н. Шахназарян).

²*Bate W. J. Coleridge. London, 1969. P. 235.*

новым содержанием, драматизм лирического переживания, пластическая выразительность композиционного рисунка стиха, ритмическое и интонационное разнообразие, новизна образов, синтез звуковой, цветовой и смысловой характеристик образа. В его сонетах персонификации абстрактных понятий присутствуют в большом количестве (*An invocation*, (1790): *Sweet Muse companion of my every hour / Voice of my Joy; To the Evening Star* (1790): *Pure joy and calm Delight; Anna and Harald* (1790): *The forms of Memory gleam, like Heavens bright... reflected in the stream*). Однако частые аллегории в сонетах включены в контекст философско-элегической, медитативной лирики, создавшей новый способ лирического переживания героя не только созерцающего, но и творящего. Становление нового языка образов, освобожденного от традиционных эпитетов и аллегорий, было связано с развитием философских взглядов С. Т. Колриджа, его представлений о мироздании и нравственной природе человека.

Переходным этапом на пути к обретению всеобъемлющего взгляда на мир стали поэмы «Религиозные мысли» (*Religious Musings*, 1794–1796) и «Судьба наций» (*The Destiny of Nations*, 1796), в которых оформляется принцип единосущности мира, целостность которому сообщает всепроникающее первоначало (неоплатонизм Плотина). Эти поэмы имеют концептуальный и философско-тематический характер, поскольку целиком посвящены размышлениям на тему философских основ бытия, выраженным в поэтической форме. «Я вложил всю мою поэтическую веру в “Религиозные мысли”», — признавался С. Т. Колридж в письме к Б. Флауэру (CPW, 1, 103). «Религиозные мысли» обозначили начало долгого и трудного восхождения поэта к вершинам оригинальной философии органического единства¹.

В отличие от философских поэм, выдержанных в величаво-торжественном или полемически-заданном стиле, поэма С. Т. Колриджа представляет собой взволнованный лирический монолог автора, потрясенного проникновением в глубинную сущность бытия, переживающего состояние откровения. В подзаголовке к стихотворению С. Т. Колридж определил его как бессвязное стихотворение (*a desultory poem*). «Мои философские взгляды слиты или происходят из моих чувств, и это, я думаю, отличает мой стиль письма, ...я редко чувствую без размышлений и мыслю без переживаний», — отмечает поэт в письме к другу (CPW, 1, 196). Хотя сюжета в поэме в прямом смысле слова нет, его роль выполняет авторская интерпретация трагической судьбы Христа, жизнь которого поэт переживает вновь в своем воображении. Объясняя роль Христа и причины его неприятия невежественными людьми («Ты, человек скорби! Оклеветан-

¹ *McKenzie G. Organic Unity in Coleridge ... P. 49.*

ный галилеянин!»), С. Т. Колридж исходит из платиновской идеи о единой сущности мира, проявляющейся в символах («Великое невидимое, открываемое только в символах» (*The Great Invisible, by symbols only seen*)). Первоначало мира, сообщающее единство его частям, не олицетворено в конкретных предметах или явлениях, а открывается в символах в процессе узнавания идеального смысла, истинной сущности вещей с помощью веры в единство и связь всего сущего. С. Т. Колридж неслучайно использует разные обозначения Бога. Именем Бог (*God*) часто называют языческих богов. Поэт же имеет в виду божественное первоначало мира, а не персонифицированного Бога-владыку: «Люди превращают духовное единство, целое в изобразительные атрибуты многих богов» (*Men have split up the Intelligible One into the peculiar attributes of Gods many* (CPW, 1, 110)). Сущность не может быть отождествлена со зримым образом, она может только являть себя в нем, подобно тому, как вечность и бесконечность не могут быть отождествлены с временным и ограниченным, а только соприкасаться друг с другом. Точки соприкосновения и составляют реальную жизнь человека во Вселенной, осуществление которой зависит от нравственной природы человеческой воли.

В зависимости от двух типов мышления, по-разному представляющих Бога, существуют и два типа сознания человека: воспринимающего только поверхность явлений, неподвижные объекты, механически пребывающие вокруг («сонная бездействующая душа» (*drowsed Soul*) (CPW, 1, 111)), или проникающего во внутреннюю природу органически связанного мироздания («узнать себя, части и соотношения единого чудесного целого» (*...to know ourselves / Parts and proportions of one wondrous whole*)). Один из самых ярких фрагментов поэмы изображает процесс проявления сквозь каждую черточку пейзажа всеобщего духа божественного первоначала. В творчестве С. Т. Колриджа растение часто служит универсальным символом единосущности мира («Советы государственному деятелю» — тождество слова и растения)¹. Впервые эта идея выражена в «Религиозных мыслях»: «...И вспыхнуло солнце! / И от внезапного прикосновения очарования луча / Растаяло темное облако, от свежей росы каждое растение и дерево засверкало блеском драгоценных камней, / На каждом листке, на каждом листочке висит роса! / Радостный танец заново рожденных смешанных лучей, / И далеко вокруг струится сияние великолепного пейзажа! / Это единый Дух, единая вездесущая мысль. / Всесоздающая. Имя ей — любовь. / Истина возвышенного смысла!...». Вера и любовь, объединяющие человека, мир и Бога, противоположны суеверию и идолопоклонству, обрекающим людей на не-

¹ Ричардс А. А. Философия риторики / Теория метафоры. М., 1990, С. 56.

вежество и преступление. Жизнь Христа — любовь (*whose life was Love*) (CPW, 1, 110)), открытие веры в отличие от суеверия (*This is Faith / not Superstition*), понимание реальности через природные символы в отличие от умозрительных иллюзий, запечатленных в аллегориях. В «Религиозных мыслях» предвосхищается изображение основных звеньев нравственной истории человека, показанной в «Старом мореходе»: преступление, наказание, раскаяние, искупление. Появляются и некоторые из поэтических символов, раскрывающих смысл эволюции человеческого сознания в «Старом мореходе». Так, шторм соответствует хаотически смутенному состоянию души (*the mad careering of storm*), легкий морской ветерок предвещает прозрение (*Thy felt the sea-breeze... they mused / Why the ere was misery in a world so fair*), несчастному множеству (*The unetched Many*) противопоставлено счастливое единство (*Holy One*), неверию (*the Daemon Power-Atheism*) — чистая вера (*Return pure Faith*), дарующая весь мир (*The kingdoms of the world are your's*) (CPW, 1, 122).

В конце своего философско-религиозного монолога С. Т. Колридж обращается к именам великих английских мыслителей И. Ньютона, Д. Хартли, Д. Б. Пристли и Дж. Беркли, чьи идеи сыграли особую роль в его поисках философской истины. И. Ньютона С. Т. Колридж называет мудрейшим из смертных, особенно отмечая обращение знаменитого физика к проблемам божественного источника бытия (известно, что силу тяготения, открытие, обессмертившее имя Ньютона, ученый относил к производным высшей силы (*Adoring Newton his serener eye / Raises to heaven: and he of mortal kind / Wisest...*)). О теории ассоциаций Д. Хартли С. Т. Колридж говорит так: «Он первым отметил восхождение идеальных ощущений к высшим импульсам через чувствующий мозг». Стоицизму Дж. Б. Пристли, его трагической судьбе в пору Французской революции (воинствующая толпа невежд разгромила лабораторию и дом ученого, после чего он вынужден был покинуть Англию навсегда и уехать в Америку, где вскоре умер) посвящены следующие слова: «Тихо, кротко он ушел». Далее С. Т. Колридж уточняет, что вся поэма написана в духе философской системы Дж. Беркли, чьи идеи наиболее созвучны поэту. «Этот параграф понятен тем, кто как и автор, чувствует возвышенную систему Беркли (*the sublime system of Berkley*) и доверяет доктрине конечного счастья всех людей (*the doctrine of final Happiness of all Man*) (CPW, 1, 124). Свой философский монолог С. Т. Колридж завершает пламенной проповедью нескольких положений: 1) «жизнь есть неясное видение правды» (*Life is a vision shadowy of Truth*); 2) существует «пластическая сила» (*plastic power*), оформляющая грубую материю жизни в единый, организованный поток — «монады бесконечного ума»; 3) «пластическая сила»

(воображение) направляется силой любви: «Я дышу небесным воздухом / Любви, всетворящей, вездесущей любви / Чьи дни великолепием восходят в моей душе / Как великое солнце, растапливающее / замерзшие воды — Радостный поток / Летит к лучу и журчит в своем устремлении» (*I breath the empyreal air / of Love, omnificic, omnipresent Love, / Whose day-spring rises glorious in my soul / As the great Sun, when he his influence / sheds on the frost-bound waters — The glad stream / Flows to the ray and warbles as it flows*) (CPW, 1, 124–125).

Стихотворение С. Т. Колриджа представляет собой «момент лично-го апокалипсиса», когда собственное «я» теряет и находит себя в Боге. В этом самообретении человеку способна помочь дарованная создателем сила воображения. С. Т. Колридж по-разному называет ее: воображение, или преобразующая сила (*imagination or the modifying power*) (CPW, 1, 1034), оформляющий дух воображения (*my shaping spirit of Imagination*). В «Религиозных мыслях» пока не проводится различия между определениями «фантазия» (*fancy*) и «воображение» (*imagination*) для обозначения одного понятия. Принципиальное отличие двух терминов и понятий С. Т. Колридж охарактеризует позже, после знакомства с философией И. Канта в 1798–1801 гг. Процесс созидающего творческого воображения связан с верой человека (*faith*) в целостность бытия, которая названа в поэме священной симпатией (*sacred sympathy*). Позднее в журнале «Друг» (*Friend*) С. Т. Колридж даст свое определение веры: «...Вера — это всепоглощающее действие души; это целостное состояние ума, или ничего вовсе» (*faith is a total act of the soul; it is the whole state of the mind or it is not all*)¹.

Стихотворение «Судьба наций» названо автором «видением» (*vision*). Если в «Религиозных мыслях» размышления поэта о фундаментальных основах мироздания и человеческой природы пронизывало авторское видение евангельской истории Христа, то в «Судьбе наций» философия нравственной природы человечества сопрягается с видением действительной жизни разных народов земли от севера (Лапландия) до юга (Индия). Повсюду люди несчастны, страдают от голода и холода (*Cold and Hunger drank their life*) (CPW, 1, 141). В поисках мира на земле (*Peace be on Earth*) С. Т. Колридж пытается понять причины искаженной, уродливой жизни народов. Их бедствия он называет дикими фантомами, фантазиями (*wild phantasies*). Центром этого глобального искажения истины на земле стала Франция, которой суждено было совершить самые добрые и самые злые для европейских народов дела одновременно (*she was quick to mark*

¹Coleridge S. T. Lay Sermons ... P. 315.

the good and evil thing). Примерно в эти же годы С. Т. Колридж сравнивает пока еще консула Наполеона со «зловещим солнцем, прячущим за лучами свой гнев, и, подобно тирану, скрытного, невыносимого для глаз, кроме часов восхода и захода» (1796–1798).

Свобода для поэта имеет божественное происхождение (*For what is Freedom, but the unfettered use / Of all the powers, which God for use had given ?*). Мир един, и «сверкающая реальность» (*bright reality*) открывается в процессе прочтения единого алфавита символов Вселенной (*Symbolical, one mighty alphabet*). Божественная воля природы проявляет себя в любви и творящей энергии добра. Для освобождения всего человечества от духовного и социального рабства необходимо проникнуться всеобщей связью сущего (*Impulse of All to All*), единством мироздания и судьбы народов. Монолог-видение «Судьба наций» начинается и завершается обращением к вечному началу всего сущего: «Вечный Создатель! Владыка Всемогуший! Высшая Воля, Единый, Всеблагой! / Моя Сущность, Слово, Жизнь, Животворящий Господь!» (*Eternal Father! King Omnipotent! To the Will Absolute, the One, the God / The I am, the Word, the Life, the Living God*). Стремясь отыскать путь к спасению, С. Т. Колридж призывает человечество к прозрению. Направленность этого стихотворения оптимистична.

Совсем иная интонация в одах «Франция», «Ода уходящему году», созданных в те же годы и оплакивающих оклеветанную и оболганную свободу в Европе, обретающую единственное пристанище в мире природы.

В монологах-видениях «Религиозные мысли» и «Судьба наций» оформляются важнейшие для всего последующего творчества поэта философско-эстетические принципы. Во-первых, принцип символического объяснения мира, видение бесконечного в конечном, вечного во временном — один из основополагающих принципов романтизма — обрел характер самобытного способа художественного мышления. Во-вторых, принцип религиозно-философского познания сущности вещей в единстве усилий творческой (воображение) и нравственной (вера — любовь) воли. В-третьих, принцип соответствия стиля смыслу произведения. «Мои стихи верно обвиняют в обилии двойных эпитетов и общей высокопарности языка. Я сокращал двойные эпитеты безжалостной рукой и приложил наибольшие усилия для упрощения нагромождения и пышности как самих мыслей, так и манеры их выражения. Этот последний недостаток тем не менее проник в мои “Религиозные мысли” в таком сложном переплетении, что иногда я не распутывал сорную траву из страха повредить цветок», — признавался поэт в предисловии ко второму изданию сборника своих стихотворений (1797).

Этот «недостаток» поэтического стиля С. Т. Колридж преодолевает в стихотворениях-беседах (*conversation poems*), как он их назвал в подза-

головке к стихотворению «Соловей» (1798). Традиционно к этой группе относят шесть стихотворений, написанных в период с 1795 по 1798 г. Это «Эолова арфа» (*The Eolian Harp*, 1795), «Размышления при расставании с местом уединения» (*Reflections on having left A Place of Retirement*, 1795), «Эта беседка — моя тюрьма» (*This Lime tree Bower my Prison*, 1797), «Мороз в полночь» (*Frost at Midnight*, 1798), «Страхи в одиночестве» (*Fears in Solitude*, 1798), «Соловей» (*The Nightingale*, 1798). Иногда к ним добавляют оду «Уныние» (*Dejection*, 1802). Проблематика и отчасти композиция оды связаны со стихотворениями-беседами, однако жанровая форма, ритмика, строфический рисунок (восьмичастная ода), особый трагический накал существенно отличают ее от них. Стихотворения-беседы органично соединили в себе характерные черты поэтического стиля ранних стихотворений, сонетов лирико-элегического направления и философско-нравственные идеи монологов-видений. «Переход Колриджа к “беседам” — эволюция, а не рывок»¹. Лирический и философский монологи как формы поэтического самовыражения превратились в форму лирико-философского диалога-беседы. Тема преобразования действительности силой творческого воображения раскрывается в процессе беседы автора с близкими ему людьми. Внутренний монолог поэта, обращенный к себе, природе, всему миру, обретает ценность только в контексте сопереживания, сочувствия, объединяющих весь мир, все человечество в одно целое. Почувствовать это единство с космосом (*union with cosmos*) ему помогают герои-собеседники: друг, возлюбленная, ребенок. Однако главную роль в раскрытии сокровенного смысла окружающего мира играет пейзаж, природа. «Величавый поток видения» (*the glory-streaming vision* — определение из «Религиозных мыслей») поэта, объединяющего действительный и воображаемый образы природы в одно целое, имеет значение главного события в стихотворениях-беседах. Движение лирического чувства автора направлено от собственного «я» к природе, от природы к Богу и обратно к себе. На этих этапах человеческой мысли и опыта поэт восходит от чувственного восприятия к творческому воображению, через интеллектуальное умозрение к религиозной вере. Четырехчастная композиция стихотворений замкнута, сферична и построена по принципу «возвращения» (поэт возвращается к месту начала своего духовного опыта с новым знанием о Вселенной и своем месте в ней). «Эта структура в полной мере выражает природу романтического эгоизма»².

¹Watson G. Coleridge the Poet. New York, 1966. P. 63.

²Gerard A. The Systolic Rhythm: The Structure of Coleridge's Conversational Poems // Essays in Criticism. Oxford, 1960. P. 87.

В стихотворении «Размышления при расставании с местом уединения» возникает не только тема преобразования внутреннего видения человека в момент пробуждения активной, творческой силы воображения, но и тема вечности и кратковременности, быстротечности образа, рожденного в процессе действия воображения, объединяющего внешний, окружающий человека мир с его внутренней жизнью. Стихотворение имеет четырехчастную композицию. Сюжетным стержнем в нем является смена картины родного местечка поэта. В каждой части стихотворения она изображается в разном освещении и постепенно обретает роль символа, многомерного, объемного, исполненного глубоким философским смыслом. Из безыскусной пасторальной сцены пейзажная зарисовка превращается в «священное место очевидной гармонии между человеком и природой»¹. В начале стихотворения появляется конкретная зарисовка дома, где некогда жил поэт. Память рисует образ прошлого предметно, отстраненно, как частное, замкнутое на себе явление: «Тихим был наш милый Кот (коттедж): наша самая стройная роза / Выглядывала с подоконника. Мы могли слышать / В тихую ночь, и в сочельник, и ранним утром / Неясный шепот моря. На открытом воздухе / Расцветали наши мирты; и вдоль крыльца / Росли вьющиеся жасмины: маленький ландшафт вокруг / Был зеленым и лесистым, и освежал взор. / Это было место, которое ты могла называть Долиной Уединения!» (*Low was our pretty Cot: our tallest Rose / Peep'd at the chamber-window. We could hear / At silent noon, and eve, and early morn, / The Sea's faint murmur. In the open air / Our Myrtles blossom'd; and across the porch / Thick Jasmins twined: the little landscape round / Was green and woody, and refresh'd the eye. It was a spot which you might aptly call / The Valley of Seclusion!*). Переходом к кульминационной сцене видения поэта, в котором сквозь прошлое просвечивает настоящее, сквозь явление конкретное и частное — сущность всеобщая и вечная, сквозь реальный образ — идеальный символ, оказывается фрагмент воспоминания автора о случайном прохожем, открывшем неожиданное волшебство обычного дома и места, где он находится. Это открытие отозвалось в душе поэта ответным восторгом и прозрением. «Однажды я увидел /... / Богатого сына коммерсанта, прогуливающегося рядом /...он остановился, посмотрел / Печально и огляделся вокруг, / Затем увидел наш коттедж, и посмотрел вокруг вновь, / И взглянул, и сказал, это — благословенное место. / И мы были благословенны...» / (*...Once I saw /... / A wealthy son of Commerce saunter by, /...he paus'd, and look'd / With a pleas'd sadness, and gaz'd round again, / And sigh'd, and said, it was a Blessed Place. / And we were bless'd...*). Та-

¹Gerard A. The Systolic Rhythm ... P. 71.

ким образом, рожденное в преображенном взгляде прохожего чувство, его прозрение, ощущение тайной прелести этого места передались поэту и его жене. Частное и конкретное актуализируется в творческом сознании и сопереживании и обретает значение всеобщего. Замыкается цепь единого бытия, внезапно раскрывшего гармонию и красоту сущего в маленьком местечке. «Я сказал своей возлюбленной... / Ненавязчивую песнь счастья, / ...только тогда услышишь / Когда душа устремится услышать...» (*I've said to my Beloved... / The inobtrusive song of Happiness, / ...then only heard / When the Soul seeks to hear...*). Данный фрагмент стихотворения показывает опыт прозрения сквозь призму восприятия посторонним лицом. В следующей части разворачивается поразительная по красоте, точности психологического рисунка сцена поэтического видения. Автор, вспоминая свое восхождение на гору близ дома, погружается в воображаемый образ настолько, что прошедшее время превращается в настоящее, отдаленное в реальном пространстве место (герой покинул его когда-то) — в существующее рядом во времени и пространстве воображения. Переход прошедшего времени — фрагмента памяти о былом — в настоящее — видение воображения, происходящее сейчас, — передается изменением форм глагола и наречий (*here, now*). «О! Какое божественное место! Здесь голая гора, / Совершенно голая гора, испещренная то там, то тут овцами, / Серые облака, отбрасывающие пятна тени на солнечные поля; / И река, сейчас с поросшими кустарниками скалами, выступающими вдоль, / Сейчас извивающаяся, сверкающая и полная, с змеистыми (извивающимися) берегами /... / ...Весь мир, / Кажется, являет себя в своей огромной окружности» (*O! what a goodly scene! Here the bleak mount, / The bare bleak mountain speckled thin with sheep; / Grey clouds, that shadowing spot the sunny fields; / And river, now with bushy rocks o'er-brow'd, / Now winding bright and full, with naked banks; /... / ...the whole World / Seem'd imag'd in its vast circumference*). Магический круг единосущной жизни (*Omnipresence* — вездесущий) проявляет себя в образах природы, представляемых автору храмом (*Temple*), сотворенным Богом (*God*). В момент соприкосновения с душой всего сущего поэт испытывает высшую радость, счастье бытия (*Blest hour! It was a luxury, — to be!*). Однако вынужденное расставание с дорогим коттеджем (*dear Cot*) и возвышенной горой (*Mount sublime*) прерывает это счастье и вызывает грусть. Однако может ли то место и тот час раствориться в небытии или сохраниться только в пассивной памяти? Нет. Сохранить живой образ произошедшего чуда, уже повторенного в воображении, можно навечно. «Мой дух возродит и даст вновь увидеть тебя, дорогой Кот! / Твой жасмин и твою выглядывающую с подоконника розу, / И мирты, боящиеся морского ветра. / И я затоскую по дорогим желаниям — светлый Эбод! /... / Это

может быть так — но время еще не пришло. / Ускорь его, о Создатель! Пусть это Королевство наступит!» (*My spirit shall revisit thee, dear Cot! / Thy Jasmin and thy window—peeping Rose, / And Myrtles fearless of the Mild sea-air. / And I shall sigh fond wishes — sweet Abode! /... / It might be so — but the time is not yet. / Speed it, O Father! Let thy Kingdom come!*).

Оживление связи человека с вечностью в конкретном опыте переживаемых чувств и мыслей, возможном при помощи воображения, помогает поэту бороться за свободу, знание и христианские истины активно. «Я иду и участвую головой, сердцем и руками, / Активно и стойко, чтобы бороться бескровной борьбой науки, свободы и христианской истины» (*I therefore go, and join head, heart, and hand, / Active and firm, to fight the bloodless fight / Of Science, Freedom, and the Truth in Christ*).

Основная философская идея стихотворения «Эта беседка — моя тюрьма» — сотворение реальности в процессе сочувствия и сотворчества, открывающего красоту — истину целостного бытия. С. Т. Колридж не прибегает здесь к аллегориям или персонификациям для выражения своих философско-нравственных идей, как в монологах «Религиозные мысли» и «Судьба наций», или даже в «Эоловой арфе» и «Расставании». Сюжет этого стихотворения прост: поэт по причине болезни не может отправиться на прогулку по знакомым местам вместе с любимым другом и остается в беседке. Одиночество и разьединенность от близких его сердцу людей превращают беседку в тюрьму. Радость, удивление, восторг, вызываемые прекрасной природой, станут реальными для друга и невозможными для него. Такое состояние разьединенной жизни подобно смерти и невыносимо для поэта. Для его преодоления лирический герой в воображении объединяется со своим другом, представляет и переживает вместе с ним чудо сопричастности красотам пейзажных сцен, сокрытых от него наяву. Будучи в беседке, поэт шествует с другом по знакомым тропам, вызывает в памяти пережитые когда-то чувства и передает их ему. Возникает двойное со-бытие во вновь создаваемой реальности на стыке субъективного и объективного времени и пространства. С одной стороны, вновь рожденное чувство поэта сливается с памятью о пережитом когда-то чувстве, вызванном тем же пейзажем, с другой — авторское чувство, уже двойное по своей природе, соединившее прошлое с настоящим, память с воображением, сливается с предполагаемыми, представленными в том же воображении чувствами, ощущениями друга. В один и тот же момент происходит соприкосновение мгновения с вечностью, объединение прошлого (память автора) и будущего (предполагаемые чувства друга) в настоящем (лирическое переживание автора). Интересно, что описание представленного в воображении автора пейзажа дается при помощи глаголов в повелительном наклонении. В этот миг

реальность творится авторской волей, его творческим воображением. «...Плавно / На запад нисходи, сияя, солнце! / Сверкай в косых лучах заката, вереск! / Роскошные горите, облака! / Желтейте, рощи дальние! Светись, / Лазурный океан!» (пер. В. В. Погова) (...*Ah! slowly sink / Behind the western ridge, thou glorious Sun! / Shine in the slant beams of the sinking orb, / ...richlier burn, ye clouds! / Live in the yellow light, ye distant groves! / And kindle, thou blue Ocean!*). Лирический герой переживает двойное единение — с природой, овеванной всемогущим Духом (*Almighty Spirit*) первосушности всего мироздания, и с собой посредством воображения и чувства любви к природе. Состояние осознания себя во всем и всего в себе дарует ему чудо со-бытия с другом, которого нет рядом, и преображения беседки-тюрьмы в беседку-мироздание, окрашенную светом и чувством прекрасного. Окружающий мир из замкнутого пространства превращается в подвижную животворную стихию. Это движение жизни передает направление взора поэта, поток зрения. «...Бледна в сиянье солнца, / Висит листва сквозная; я слежу / За тенью от листа и за листом, / Обрызганном лучами! И орешник / Расцвечен, и глубокое сиянье / Легло на плющ, что обвивает вязы, / И темнотой своею их стволы / В час сумеречный оттеняет; тихо / Пронесся нетопырь; стрижи умолкли, / А одинокий шмель еще гудит / В бобовнике!..» (...*Pale beneath the blaze / Hung the transparent foliage; and I watch'd / Some broad and sunny leaf, and lov'd to see / The shadow of the leaf and stern above / Dappling its sunshine / And that walnut-tree / Was richly ting'd, and a deep radiance lay / Full on the ancient ivy, which usurps / Those fronting elms, and now, which blackest mass / Makes their dark branches gleam a lighter hue / Through the late twilight: and though now the bat / Wheels silent by, and not a swallow twitters, / Yet still the solitary humble-bee / Sings in the bean-flower!..*). Беседка становится символом единства пространства и времени — внешнего и внутреннего, реального и воображаемого времени, близкого и далекого, малого и большого, прошлого и будущего, памяти и воображения. Переживание человеком этого единства и есть подлинная реальность по С. Т. Колриджу. «Ни один звук не является диссонансом, / Если говорить о жизни» (*No sound is dissonant / which tells of Life*).

Английский ученый Т. Макфарланд отметил интересную связь этого стихотворения С. Т. Колриджа с образцовыми пасторальями (*Theocritan pastoral*): «Все пасторали предпочитают деревню городу. В романтизме город становится все более враждебным. Шелли называл Лондон адом (*Hell is a city much like London*). Колридж... называет Лондон душным городом, от которого приехал отдохнуть к нему Чарльз Лэм»¹. Однако важен не только этот элемент тематического сходства. С духом пасторалей,

¹ *McFarland T. Coleridge and the Pantheist Tradition. Oxford, 1969. P. 16.*

в которых связь человека с природой часто героизировалась (*pastoral tone changes to the heroic*¹), стихотворение С. Т. Колриджа роднит характер, философский смысл одиночества лирического героя. В романтизме, по мнению Т. Макфарланда, можно выделить два типа одиночества лирического героя: одиночество-отчуждение (*solitude of alienation*) и одиночество-тождество (*solitude of identity*). Оба состояния — характерная особенность романтического мироощущения, испытывающего возрастающее давление внешнего мира на внутренний мир человека (*the accelerating external pressures on the ego*²). Однако стихотворение С. Т. Колриджа «Эта беседа — моя тюрьма» отличает состояние одиночества как тождества, принадлежность героя самому себе, вместилищу в свой внутренний мир всю природу, космос. И это роднит понятие романтического одиночества (*Romantic solitude*)³ с сущностью пасторального идеала (*the pastoral ideal*).

Однако существеннее отметить то качественное отличие лирико-философского монолога-беседы в романтической поэзии С. Т. Колриджа, которое не позволяет отнести беседы к пасторальной лирике, в которой, как правило, функция пейзажа ограничивалась либо декоративным фоном жанровой сценки, либо созерцательным зеркалом-отражением эмоционального состояния души лирического героя (образ соловья — «печальнейшей птицы», с которым не соглашается С. Т. Колридж), в то время как у С. Т. Колриджа пейзаж обретает роль универсального символа, пробуждающего воображение, преобразующего мир согласно идеалу, а не сентиментальную чувствительность или умозрительные суждения, лишённые активного творческого начала.

Проблема отношения лирического героя к окружающему его миру приобретает новую глубину осмысления в стихотворениях «Полночный мороз» и «Соловей». С. Т. Колриджа беспокоит произвольное обращение эгоистической мысли или чувства с явлением природы. Существует опасность искажения истины, сокрытой в божественном языке природы, под воздействием авторской воли, обремененной стереотипами мышления. И тогда природа становится игрушкой себялюбивой мысли. Это главная мысль поэта, которая обозначает новый аспект темы преобразования действительности силою сознания человека. Каково оно, это сознание, на чем основывается? На воображении, т. е. творческой, объединяющей силе, или на эгоистическом чувстве, стереотипной мысли, напротив, разъединяющей, механистической по своей

¹McFarland T. Coleridge and the Pantheist Tradition ... P. 20.

²Ibid. P. 16.

³Ibid. P. 21.

природе? Конфликт между двумя способами отношения к природе (одного — стремящегося к открытию тайной сути единого мироздания, и другого — навязывающего искаженное представление об истине вещей) задается в самом начале этих стихотворений и разрешается в финале, в сцене благословения сына на верный путь в будущей жизни. Беседа как форма внутреннего монолога поэта выливается в своеобразную проповедь-благословение, и это естественное открытие новой формы самовыражения в пределах лирико-философского монолога предвосхищает поэмы-баллады в творчестве С. Т. Колриджа. Двухплановый подход к осмыслению проблемы соотношения сознания и природы убеждает поэта в мысли о том, что искажение реальной истины бытия происходит не только в случае пассивного состояния человеческой мысли, безвольно отражающей предметы материального мира (крайний материализм в философии), но и в случае субъективистского произвола активной мысли человека, рассматривающей природу как пассивный объект для спекулятивных опытов (позиция субъективного идеализма в философии). Оформляется концепция равновеликих и единосущных ипостасей единого мироздания: природы и сознания. «Иероглифы жизни человека и природы — основа души пейзажей природы, запечатленной в горах, лесах и морях», — отмечает С. Т. Колридж (NB, 3526).

В «Полуночном морозе» вырисовывается замечательная картина сна, неподвижности, безветрия в природе и жизни; движения, порыва звуков в ней. Этот контраст выражается в двойном осмыслении одного и того же образа — пепельной пленочки на решетке камина. Согласно преданиям, такие пленочки называли гостями, предвещающими приход отсутствующего друга. Этот мифологически представленный образ и выражает характер произвольного отношения сознания человека к явлениям природы. «Ее движенья, в этом сне природы, / Как будто мне сочувствуют, живому. / И облакаются в понятный образ, / Чьи зыбкие порывы праздный ум / По-своему толкует, всюду эхо / И зеркало искать себе готовый, / И делает игрушкой мысль» (пер. М. Л. Лозинского).

При таком подходе зеркало природы может только отразить наши фантастические представления о ней. Так поэт вспоминает свои детские видения, вызванные надуманным образом: «Я озибался, и сжималось сердце, / Упорно веря в появление “гостя” — / Знакомца, тетки или сестры любимой, / С которой мы играли в раннем детстве». Это был мир фантазии, которому С. Т. Колридж противопоставляет мир воображения в следующей строфе своего стихотворения. Предвосхищая будущее своего сына, поэт отправляется вместе с ним в этот волшебный полет, объединяющий человеческий дух с душой природы в единое, подвижное целое. Сонной, замкнутой природе в начале противопоставляется

многозвучная, разноцветная, охваченная стремительным движением природа в финале стихотворения. Замкнутому, мифологизированному сознанию ребенка-отца противопоставлено открытое всему миру, подвижное, подобно ветру, способное проникнуть в тайный смысл символов в природе сознание ребенка-сына. Прошлое противопоставляется будущему, «огромный город» с «мрачными стенами», «где радуют лишь небо да созвездья» — безбрежным просторам вольной природы. Все это происходит в творческом воображении лирического героя, соединяющего мгновения в вечность. «Как сладко / Мне думать, наклоняясь над тобой, / Что ждет тебя совсем другое знание / И мир совсем другой!... Ты, дитя, блуждать, как ветер, будешь / По берегам песчаным и озерам, / Под сенью скал, под сенью облаков, / В которых тоже есть озера, скалы / И берега: ты будешь видеть, слышать / Красу обличий, явственные звуки / Довременного языка, которым / Глаголет Бог, от века научая / Себе во всем и всем вещать в себе. / Он взлелеет / Твой дух и, даруя, вспоит желанья». Этот трансцендентальный полет воображения, даруя новое знание, возвращает взор поэта к реальности — полуночному морозу, который, однако, вызывает не страх одиночества в этом незнакомом, безмолвном и тревожном мире («Как тихо все! Так тихо, что смущает / И беспокоит душу этот странный, / Чрезмерный мир...»). Тайный обряд, совершаемый полуночным морозом, одаряет радостью единения с божественным миром всегда прекрасной природы. «Ты всякое полюбишь время года: / Когда всю землю одевает лето / В зеленый цвет... / ...когда капель / Слышна в затишье меж порывов ветра, / Или мороз, обряд свершая тайный, / Ее развесит цепью тихих льдинок, / Сияющих под тихую луну»). Единая цепь бытия, гармония сущего выражается в смене времен года, слитых в бесконечном потоке жизни, в котором звуки растворены в тишине, цвет в ночи, зима в лете и наоборот. «С. Т. Колридж говорит о едином законе гармонии всех явлений»¹.

Стихотворение «Соловей» открывает картина безмолвной, тихой ночи («Все тихо, / Ночь так спокойна!») (пер. М. Л. Лозинского). Подобно сцене в «Полуночном морозе», она угрюма и темна, беззвучна и блекла («День отошедший не оставил в небе... ни смутных красок... струй не слышно»). Однако поэт, уже открывший для себя тайные законы бытия, не унывает и призывает в безмолвную ночь подумать о шумных ливнях, способных в воображении человека озвучить и наполнить радостью немую ночь («И хоть звезды тусклы, / Подумаем о шумных внешних ливнях, / Что радуют зеленый мир, и мы / Найдем отраду в тусклом свете

¹Christensen J. Coleridge's Blessed Machine of Language. London ; Ithaca, 1981. P. 75.

звезд»). Будь С. Т. Колридж поклонником дидактической поэзии, он бы развил свою идею о непрерывной единой сущности природы и человека в строфах, выдержанных в рационально-логическом тоне готовых умозаключений. Однако будучи поэтом воображения, он предлагает читателю испытать процесс творческого познания мира, откровения и прозрения самому, не полагаясь на чьи-либо готовые формулы. В роли такой стереотипной формулы явления природы выступает в стихотворении застарелый поэтический штамп из «Метаморфоз» Овидия — образ птицы печали — соловья («Звучнейшая, печальнейшая птица!»). Этот традиционный мифологизированный образ, всплывая в памяти поэта, вызывает принципиальное несогласие («Печальнейшая птица? Нет, неправда! / Нет ничего печального в природе»). Размышление над причиной появления такого определения сладкозвучной птицы открывает два способа поэтического мышления: первый основан на эгоистическом отношении поэта к миру, произвольном, механическом толковании явления жизни, и в этом случае он опирается либо на отстраненно-эгоистическое чувство (эгоцентризм), либо на случайные образы памяти (механицизм). «То, верно, был ночной скиталец, с сердцем, / Пронзенным памятью о злой обиде, /... / С собой, бедняга, наполнявший все / И слышавший в нежнейших звуках повесть / Своей же скорби...». Повторение же искаженного образа природы порождает целую цепь подобных образов и создает традицию мифа («И этой басне вторили поэты»). С. Т. Колридж предлагает иной способ поэтического творчества, основанный на проникновении сознания поэта в тайную жизнь природных стихий, постижении органической целостности души поэта и природы. В этом случае природа откроется не в мифологических образах, закрепляющих за каждым явлением устойчивую, произвольную характеристику (подобно соловью — печальной птице), а в образах-символах, всегда подвижных и текучих, как жизнь, просвечивающих разными оттенками смысла единой сущности бытия («...в голосах природы / Для нас всегда звучит одна любовь / И радость! Вот веселый соловей / Стремит, торопит сладостный поток / Своих густых, живых и частых трелей, /... / ...чтобы песнь любви / Спеть до конца и с сердца сбросить груз / Всей этой музыки!»). В своем видении соловьиной рощи С. Т. Колридж создает потрясающую звуковую симфонию соловьиных песен, гармония звуков которой выражает гармонию, разлитую во всей природе. Мелодия и ритм песни становятся символом движения самой жизни, подобно тому как звуки ветра в «Полуночном морозе» символизировали пробуждение сонной природы и скованного памятью сознания лирического героя. Сила воображения поэта достигает такого предела, когда воображаемая реальность поглощает действительность («...вдали,

вблизи, / В деревьях и кустах обширной рощи / Они друг друга окликают
 пеньем, — / Где и задор и прихотливость лада, / Напевный рокот и про-
 ворный свист, / И низкий звук, что всех других отрадней, — / Такой гар-
 монией волнует воздух, / Что вы, закрыв глаза, забыть готовы, / Что это
 ночь!»). Колебание звуков от широкого до узкого диапазона звучания
 выражают вариации гласных от широких, открытых *o, a, y* до узких *и, э*.
 В строчке «и шепчут музыкальные и нежные юг» используется ассонанс *ju*
 и звукоподражание. С. Т. Колридж использует прием предварительного
 эха (*preparatory echo*)¹, переход звука из слова в слово, строки в строку. По-
 добный способ создания стихотворной мелодии он, по собственному при-
 знанию, обнаружил в мадригалах итальянского поэта Джамбатиста Стрo-
 зи. В своих «Тетрадах» С. Т. Колридж отмечал: «Особенность этих слов
 не только в том, что они мелодичны, но в том, что мелодия каждого из них
 передается, согласуется и поддерживается всеми последующими словами
 того же периода или строфы» (N, II, 2599). Там же С. Т. Колридж называ-
 ет в качестве символа творческой мысли образ «змеи, которую египтяне
 сделали эмблемой интеллектуальной силы» (BL, II, 11). «Змея... явилась
 мне в образе (состоянии) движения, наиболее точном для обозначения
 гения писателя» (N, I, 609). Такие свойства змеи, как спиральное движе-
 ние, возвращение к себе (соединение начала и конца в круг без начала
 и конца), изменчивость, выражают усилия поэта, стремящегося достичь
 божественного идеала по «винтовой лестнице мысли» (*the spiritual staircase
 of thought*). Музыка (звук) как наиболее совершенное для романтиков ис-
 кусство способна воплотить усилие поэта, создающего свое произведение
 по образу и подобию божественного творения. «Музыка самое человече-
 ное из искусств, и она имеет аналог в природе», — отмечает С. Т. Колридж
 в «Литературной биографии» (BL, II, 261). Таким образом, стихотворение
 поэта не просто отражает или выражает связь звуковой поэзии с приро-
 дой, но и воплощает эту связь с помощью звуковой композиции образа:
 «Существует светлая красота звука, плавность или колебание ассона-
 нса и консонанса в рифме» (MC, 176). По звуковой насыщенности об-
 разов стихотворение «Соловей» схоже с «Эоловой арфой». Так, громкое
 песнопение соловьев поэт сравнивает с музыкой «ста небывалых арф»,
 по струнам которых пробежал «нежданный ветер». Тот кульминацион-
 ный момент взрыва мощной силы гармонии мироздания, открывшейся
 вдохновенному взору поэта, предвещает появление луны, таинственный
 свет которой пробуждает скрытую сущность природы («...луна... пробудит
 властно / И дол, и твердь, и бдительные птицы / ...грянут разом в дру-
 жном песнопении / Как если бы нежданный ветер тронул / Сто небыва-

¹Gerard A. The Systolic Rhythm ... P. 197.

лых арф!»). Стихотворения С. Т. Колриджа часто помещают между поэзией и ораторией¹. В финале поэт вновь, как и в «Полуночном морозе», обращается к своему сыну. Сердце его наполняет бесконечная радость и счастье, наплыв своего восторга приходится умерить мягким юмором («Отцам дай говорить!»). Отец завещает сыну свою волшебную песню, вернее, песню соловья, которые оказались одним целым. «Общий финал... всех стихотворений — это превращение частных в целое» (*a series into a Whole*) (CL, IV, 545), и это удалось достичь С. Т. Колриджу, потому из частной пейзажной зарисовки его песни соловья превратилась в космическую «музыку сфер», частное лирическое переживание и мысль в богоравный акт творения. Благословение («...он будет с детских лет / Слышаться с песней, чтобы ночь / Воспринимать, как радость...»), прощание с предполагаемым поэтом, друзьями и чудесным соловьем («...Соловей, прощай, и вы, мои друзья, прощайте!») обрамляют стихотворение-беседу, замыкая целостную композицию. Форма беседы, повествовательная по своей природе, обрамляет романтическое видение, лирико-драматическое по своей сути. Происходит слияние старого и нового, традиции и новизны, стиля и смысла, о котором писал С. Т. Колридж в «Литературной биографии», раскрывая цель и задачу созидательной силы творческого воображения.

Стихотворение «Страхи в одиночестве» написано в апреле 1798 г. во время угрозы наполеоновского вторжения на территорию Англии. Характерная для стихотворений-бесед проблематика усложняется темой войны, охватившей Европу. Эта тема получила трагическое осмысление в одах С. Т. Колриджа, и высокий пафос трагической оды присутствует здесь, однако ощущение расколотого мира преодолевается сознанием поэта, черпающего цельность в природе. Композиция стихотворения кольцевая, как и прежде. В первой части состояние лирического героя предельно гармоничное, его отличает первозданная полнота и цельность, слияние с природой. Внутренний мир поэта и окружающая его действительность едины, взаимопроницаемы. Герой тождествен себе. Противоречия отсутствуют или глубоко скрыты, не выражены. Данная почти идиллическая картина радости и покоя рисуется автором с помощью звуко-цветовой палитры, знакомых образов-символов, сквозь которые просвечивает «священный смысл» мироздания («Зеленый, тихий уголок в холмах, / ...долина, / Омытая туманом, свежа, / Как поле ржи весной иль юный лен, / Когда сквозь шелк его стеблей прозрачных / Косое солнце льет зеленый свет»). Поэт растворен в этих образах

¹Gerard A. The Systolic Rhythm ... P. 91.

(«И солнце, и плывущий в небе ветер / Его наитьем нежным покоряет; И он, исполнен чувств и дум, поймет / Отраду созерцанья и постигнет / Священный смысл в обликах природы»).

Во второй части стихотворения могучая сила воображения вызывает в сознании картины, разрушающие эту идиллию. Целостный мир раскалывается на враждебный внешний мир и сокровенный мир души поэта. Война, отдаленная в пространстве, угрожает мирному краю родины, приближаясь во времени. Внутренняя жизнь поэта — это не замкнутое пространство, ограниченное маленьким уголком родины и дома, это вся жизнь Вселенной и человечества, вмещаемая в частную жизнь человека, как в центр единого бытия. Разрушение этой взаимосвязи и соответствия ритма жизни приводит к расколотому сознанию. Связь между человеком и человечеством, маленьким уголком родины и Вселенной, ритмом частной жизни и мира осуществляется при помощи воображения, великой силы со-чувствия, со-страдания, способной перенести человека в любую точку пространства и времени, чтобы объединить все в единое целое, открыть ценность единосущной жизни («Как горестно тому, / Кто жаждет душу сохранить в покое, / Но поневоле чувствует за всех / Своих земных братьев...»). Ужасы войны возникают в видении внезапно в безмятежном крае. Воображаемая картина потрясает сознание поэта, внушает страх и вызывает боль. Она не преобразует действительность, принося радость, а разрушает ее, вызывая страдание («Стенания, кровь под этим светлым солнцем! / Здесь, в этот миг, на острове родном»). Часто употребляемые в стихотворениях-беседах слова «здесь» (*here*), «сейчас» (*now*) означают перелом в сюжете, начало конфликта между воображаемой и действительной реальностью. Согласно философии С. Т. Колриджа, явления действительности есть не пребывающие факты, а становящиеся процессы сущности вещей. Их ценность обнаруживает себя в зависимости от воспринимаемого сознания. Подчеркивание слов «здесь» и «сейчас» содержит оттенок удивления: неужели возможно разрушение целостного, казавшегося вечным, тихого края? Оно означает грань между воспринимающим, созидующим субъектом и неподвластной ему роковой волей обстоятельств. Грубая механическая действительность подавляет слепой властью душу и сознание человека. В следующей части стихотворения поэт размышляет над причинами войны и приходит к выводу о вине своей родины перед народами мира и необходимости раскаяния («Сограждане! Мы согрешили все, / Мы тяжко согрешили перед богом / Жестокостью»). Горький упрек отечеству за его пороки («Так мы несли далеким племенам, ... и рабство,

и мученья, / И горшую из язв — свои пороки») он посылает из чувства боли, а не гнева («...Я сказал / Вам злую правду, но не злобой движим»). Его обличения исполнены стыда и горечи за лицемерие политики своего государства. Он призывает к раскаянию англичан, отгородившихся от реальной жизни, полной ужасов войны, газетным чтивом про внешний блеск военных побед, заменив жизнь «механикой» жизни («...Книга Жизни стала / Орудьем суеверия; на ней / Лепечут клятвы с мыслью их нарушить»). Мифологизированная картина жизни вредна не только поэзии («Соловей»), но и политике, государству и в целом общественному сознанию («...имя Божье стало / Фиглярским заклинанием...»). Общество поразило неверие — «Филин атеизма». С. Т. Колридж использует персонификацию абстрактного понятия чаще всего для обозначения мертвой природы его смысла. Неспособность постичь истинную сущность слов, явлений порождает бесчеловечность, ложь, глумление над правдой, лицемерие чувств, и тогда представление о реальной смерти стирается «терминами науки об убийствах», «которые мы бегло производим как отвлеченья, как пустые звуки, что ни родят ни образов, ни чувств!». Отсутствие воображения исключает способность перевоплощаться, представлять себя на месте страждущих, о которых ведутся абстрактные беседы в благовоспитанных домах. С. Т. Колридж напоминает о провидении, высшем суде, но не призывает небо к отмщению за преступное равнодушие и вину своих сограждан. Он заклинает небо подождать и дать шанс для прозрения и искупления. Угрозу прихода войны в Англию поэт связывает с виной своей страны, жестоко поступавшей с другими народами, но наступающий враг еще страшнее и преступнее, потому необходимо объединиться в борьбе с ним. С. Т. Колридж призывает к борьбе против Наполеона не только в стихах, но и на страницах журналов (*Watchman*, 1796; *Morning Post*, 1789–1799), в *Conscious ad Populum* (1795), за что его часто упрекали либералы, ослепленные поклонением революционной Франции. «Вперед! как мужи! отразить врага / Безбожного... / Который честь поносит, сочетая с убийством радость; и суля свободу, /... / Свет жизни гасит, убивает в сердце / Надежду, веру, все, что утешает, / Что возвышает дух! Вперед!». Не ради славы необходима эта борьба, а ради раскаяния. «И если б нам вернуться / Не в упоенье славы, но со страхом, / Раскайвшись в ошибках, пробудивших / Врагов свирепых ярость!». Видение войны вызывает у поэта сложную гамму переживаний, стремление к освобождению от заблуждений, пороков, вызываемых превратным представлением о жизни. К числу этих пороков искаженного «механикой» мысли сознания поэт относит

вражду различных политических партий, уповающих на смену власти («Одни, / Томясь враждой неуголимой, ждут / Всех перемен от смены управления; / Как будто правящая власть — одежда, / К которой наши бедствия пришиты»), слепую веру в праведный суд властей («Другие слепо ждут / Всем язвам исцеленья от немногих / Ничтожных слуг карающей десницы»), фанатичное идолопоклонство («Третьи ...объята буйным идолопоклонством, / И все, кто не падет пред их богами... — враги Отечества!»). Ослепленное сознание современников не позволяет им услышать голос поэта, внять его мольбе о справедливости. Его нарекают врагом Отечества, и С. Т. Колридж, скорбя из-за разлада с согражданами, подчеркивает сокровенный союз души поэта с родиной, Богом, вещающем на языке природы родного края («Моя Британия! родимый остров! И как не быть тебе святой и милой / Мне... / Впивавшему, пока себя я помню, /... / Все обожание Творца в природе, /... / В моей душе нет образов и чувств, / Мне не внушенных родиной! Прекрасный / И благодатный остров ! Мой единый, / Величественный храм...»). В стихотворении «Страхи в одиночестве» противопоставляются два видения поэта — видение войны и видение мира. Поэт гонит от себя и родного дома трагическое видение, разрушающее гармонию в мире и душе человека. Впервые могучее воображение поэта рождает образы дисгармонии и гибели, и это вызывает страх, растерянность, поскольку воля Творца и поэта оказываются бессильными перед злом и разрушением. С. Т. Колридж не в силах предаваться отчаянию, противоречащему его вере в священную, объединяющую силу творческого воображения поэта. Лирическому герою удастся преодолеть гнетущую силу рокового видения, преодолеть разлад мыслей внутри себя и возвратиться к мирному уголку родного края с новым ощущением гармонии бытия, рожденным уже ценою мук, страданий и воображением, руководимым верой («...и вдруг, как бы очнувшись / От угнетавших душу мне предчувствий, / Себя я вижу на высоком гребне / И вздрагиваю!... /... / Вся эта ширь — и сумрачное море, / Свинцовое, и мощное величие / Огромного амфитеатра тучных, / Поросших вязами полей — подобна / Содружеству, ведущему беседу / С моим сознанием, взвихривая мысли!»). Милый Стоуи, друг, жена, ребенок, зеленый дол и тихий дом — прообраз космической гармонии, наполняющей душу поэта радостью и покоем («И радуясь, что тишиной природы / И одинокой думой смягчена, / Моя душа и стала вновь достойна / Хранить любовь и скорбь о человеке»). Идея о богоравном человеке-творце, воплощающем гармонию и связь всего сущего в мироздании, осмысливается С. Т. Колриджем

и как ответственность человека за сохранение, защиту этой гармонии. Отвага и мужество борьбы героя за сохранение ценности единосущной жизни растворены в созидательной работе творческого сознания поэта. Творчество и созидание, таким образом, носит не пассивно- созерцательный характер, а активно-действенный.

Стихотворения-беседы С. Т. Колриджа часто обозначают термином «поэзия беседки» (*the poetry of bower*¹) и выделяют несколько характерных для них черт, связанных с композицией, ритмическим рисунком, сюжетом, языком. Как правило, в них выделяют три или четыре смысловые части: 1) описание мира беседки (*bower worlds*), в общем смысле — пейзажа; 2) сцену спокойствия (*tranquil scene*), событие в жизни природы; 3) трансцендентальный опыт воображения (*imaginative and transcendental experience*); 4) экстатическое видение «единой жизни», в которой человек и природа едины (*ecstatic vision*)². Схожие начало и финал стихотворений создают кольцевую композицию. Главную роль в развитии лирического сюжета в стихотворении играет видение, преобразующее и место пребывания, и сознание поэта. Исследователи поэзии С. Т. Колриджа выделяют и три смысловые части, соответствующие трехчастному ритмическому рисунку. «Эта структура в полной мере выражает природу романтического эгоизма», — отмечает Харпер³. В основе ее три основных звена: природа, человек и Бог. Центральное место в этой цепи занимает человек («собственное “я” было для романтиков отправным пунктом поэтических размышлений»)⁴. Движение лирического чувства автора направлено от поэта к природе, от природы к Богу и обратно к человеку. На этих этапах происходит восхождение от чувственного восприятия (*sensory perception*), фантазий (*fanciful reveries*) через интеллектуальное умозрение (*intellectual speculation*) к религиозной вере (*religious faith*)⁵. Это движение с систолическим ритмом (вдох — выдох) направлено от себя к панорамному восприятию природы, от себя к фантастическому видению, от себя к интеллектуальному осмыслению космоса, от себя к Богу⁶. Трехчастная композиция замкнута, сферична и построена по принципу возвращения (*the return*). Поэт возвращается к месту начала своего духовного пути, но с новыми знаниями о Вселенной и своем месте в ней. Определение подобных черт стихотворений-бесед не затрагивает

¹Gerard A. The Systolic Rhytm ... P. 65.

²Ibid. P. 188.

³Harper G.M. The Act of Love in Coleridge's Conversational Poems // Quarterly Review / ed. by G. W. Prothero. London, 1925. P. 284–298.

⁴Ibid. P. 87.

⁵Ibid. P. 84.

⁶Ibid. P. 85.

сложной и многообразной проблематики стихотворений, особенностей философской мысли С. Т. Колриджа. Интересным представляется интерпретация философской проблематики стихотворений-бесед С. Т. Колриджа в работах К. Уилер, называющей пейзаж иллюстрацией важности роли человеческого сознания в определении ценности объекта¹. Отмечая роль воображения в стирании грани между искусством и действительностью в создании единой реальности, К. Уилер имеет в виду идеи А. Н. Уайтхеда о философских открытиях английских романтиков. Морально-нравственный характер медитативного опыта стихотворений-бесед отмечает также М. Г. Эбрамс: «Рассказчик начинает с описания пейзажа, пробуждающего воспоминания, размышления и переживание, связанные с пейзажной сценой. В процессе акта видения рассказчик преодолевает трагедию утраты посредством нравственного возвышения. Новые настроения и новое понимание в стихотворении, построенном по принципу возвращения к исходной сцене “композиционного кольца” стихотворения, — результат активной медитации»². Р. Паркер отмечает в качестве важнейшей характеристики медитации С. Т. Колриджа — интенсивность мысли³.

Последовательный анализ проблематики стихотворений-бесед позволяет сделать вывод о глубинном философском конфликте, объединяющем их в единое целое и определяющем своеобразие художественной формы, одухотворяющей единым смыслом общую систему образов. Данный конфликт заключается в принципиальной противоположности мышления мифами («печальнейшая птица» в «Соловье» или пепельная пленочка — «гость» в «Полуночном морозе» или «механика» военных побед в «Страхах в одиночестве»), омертвелыми схемами, штампами и мышления символами (пение соловья, обряд полуночного мороза, Эолова арфа, дом, родина, вся природа), живыми образами, объединяющими вечный и конкретный, идеальный и буквальный смысл явлений жизни. Это противопоставление определяет разницу между процессом памяти и работой творческого воображения, абстрактно-условным и конкретно-реальным видением. Сложные и противоположные по своей природе составляющие конфликта обусловили синтетическую природу жанра. Интеллектуальный диалог-беседа обрамляет трансцендентальное видение-монолог, лирическое повествование, драматическое событие, преобразующее пасторальную идиллию в высокий символ гармонии жизни.

¹Wheeler K. The Creative Mind in Coleridge's Poetry. Cambridge, 1981. P. 157.

²Abrams M. H. Structure and Style in the Greater Romantic Lyric // Romanticism and Consciousness / Ed. by H. Bloom. New York, 1970. P. 34—35.

³Parker R. Coleridge's Meditative Art. Ithaca ; London, 1975. P. 26.

2.2. СИМВОЛИКА ТЕТРАРНОЙ МОДЕЛИ МИРА И МОТИВ СТРАДАНИЯ В ПОЭМАХ С. Т. КОЛРИДЖА

Созданные С. Т. Колриджем в 1798 г. шедевры мировой поэзии («Сказание о старом мореходе», «Кристабель» и «Кубла Хан») можно рассматривать как поэмы-символы, объединенные в трилогию на тему самообретения, трансформации и осуществленной гармонии человеческой личности.

В поисках смыслового центра, определяющего происхождение, характер и направленность философско-художественной идеи системы постоянных образов-символов в поэзии С. Т. Колриджа, мы остановились на способе лирического переживания (*lyrical passion*), выделив мотив страдания. Рассматривая смыслообразующую и смыслонаправляющую природу мотива страдания в поэмах С. Т. Колриджа, следует помнить о тринитарном способе мышления поэта. Идею троичности, или единосущной Троицы, С. Т. Колридж распространяет на все сферы знания от религии и философии до языкознания. Выделяя три, или кратные трем, ипостаси единой сущности Бога, языка, цвета и др., С. Т. Колридж выстраивает отношения между ними по принципу тезиса, антитезиса, мезотезиса — синтеза, при этом всегда имея в виду некое первообразование — протезис, сообщающий единосущность всем частям единого целого. Протезис — это изначальное тождество явления и сущности. Необходимо же воплотить, осуществить это тождество, поскольку высшая ценность бытия осознается в процессе обретения явлением своей истинной сущности. Такое построение Троицы исключает характерное для романтической поэзии противопоставление человека и Бога (в этом отношении можно сравнить осмысление библейской притчи о Каине С. Т. Колриджем в «Старом мореходе» и Дж. Г. Байроном в мистерии «Каин»). С. Т. Колридж не персонифицирует Бога как носителя высшей воли, определяющей судьбы людей, как Отца, владеющего жизнью Сына. Для него Бог — это и есть то первоначало, абсолютное тождество природы и ее сущности, протезис, к которому в процессе синтеза можно приблизиться. По сути дела, это означает движение к самосознанию, обретению вселенского и общечеловеческого смысла в своей земной и частной жизни. Природу человека также отличает триада: воля (тезис), разум (антитезис), любовь (синтез) (ТТ, 60; 94). С идеей триединства связаны темы обретения нравственной природы человека («Старый мореход»), угрозы ее трансформации («Кристабель») и слияния божественной и земной природы человека-творца («Кубла Хан»), которые условно можно обозначить как тезис, антитезис и синтез единой триады. Таким образом, в рамках художественно-философской модели

единосущной триады эти поэмы представляют собой целостный мир, единое целое. Главные герои трех произведений соответственно воплощают процесс самообретения, возможность потери своей сущности и результат полного слияния человеческой природы и божественной сущности. Человек может прозреть и ощутить себя частью единого целого, почувствовать свою ответственность за сохранение всеобщей связи органичного мироздания, а может остаться механически существующим объектом в объятиях Смерти-в-Жизни. С. Т. Колридж не мог согласиться с утверждением, что нравственность — это регулятивный принцип разумного самоограничения поведения человека. Это противоречило представлению о божественности, богоравности человеческой души. Нравственность присуща природе человека как конституирующий принцип и дается не извне в виде набора правил, а рождается изнутри, в процессе борения стихийных сил добра и зла на уровне сознания и подсознания, в каждом человеке индивидуально. По этой причине С. Т. Колридж не соглашался с аргументацией И. Канта относительно «категорического императива»¹. Становление человека как нравственного существа связано не столько с идеей необходимого самосовершенствования, но, что важнее и существеннее, с идеей самовоплощения в своем истинном ценностном качестве. Этот процесс связан с постоянно возникающим состоянием страдания и стремлением преодолеть его. Согласно Ф. Поттлю, в поэме находит выражение широкий диапазон контрастных состояний души: вины и раскаяния, страдания и утешения, ненависти и прощения, горя и радости, поданных с реалистической силой «универсального человеческого опыта»². Посмотрим, как мотив страдания развивается в поэмах С. Т. Колриджа. Если попытаться представить космогоническую модель его художественного мира в соответствии с идеей триединства, то получится сфера с центром везде, поверхностью нигде и тетраэдром внутри, касающимся своими вершинами условной поверхности сферы и вращающимся вокруг подвижной оси. Путь человека от центра, который он для себя находит в этой сфере, направлен, как вектор, в бесконечность в системе координат, определенной вращающимся тетраэдром. «Человек не движется циклически, хотя это свойственно природе. Путь человека подобен полету стрелы», — отмечает С. Т. Колридж. «Восхитительная... тетрада является формулой Бога, которая схожа с Троицей» (*The adorable... tetrad is the formula of God*) (ТТ, 177, 243).

¹Другач Т. Б. И. Кант: от ранних произведений к «Критике чистого разума». М., 1990. С. 127.

²Modern Criticism of The Ancient Mariner / By F. A. Pottle. New York, 1960. P. 113.

Представим следующую тетраду в поэме «Старый мореход».

Протезис

изначальное тождество — Человек — Вселенная, Я = Мир

Тезис — Я (Человек) Антитезис — Мир (Вселенная)

Мезотезис

механическое, неосознанное пребывание Я в Мире

Синтез

органичное со-бытие и со-осуществление Я и Мира, воплощение единства Я и Мира.

Таким образом, отношение между протезисом — изначальным, неосознанным тождеством, и синтезом — осуществленным и приобретенным ценою душевных мук и работы воображения, является отношением между двумя тезисами. Как правило, в поэмах С. Т. Колриджа кольцевая композиция, и действие сюжета завершается там, где началось. Мореход отплывает от родных берегов в свое роковое путешествие одним человеком, а возвращается на родину с новым внутренним видением. Лирическое переживание героя разворачивается в космическую драму души. Старый моряк превращается в символическую фигуру вечного скитальца, его реальное путешествие от полюса до полюса — в одиссею души, прошедшей через преступление и наказание к прозрению и искуплению, реальное время (день и ночь) и пространство (юг — север, экватор) — в вечность и космос, луна и солнце — в символы света-истины и света-обмана. Весь этот грандиозный мир взаимопроникающих явлений микро- и макрокосмоса приводится в движение и обретает внутренний сокровенный смысл на фоне мук и страданий главного героя. Каждый образ в поэме приобретает значение символа благодаря проникновению в реалистический мир сверхъестественного смысла (так, белоснежный альбатрос представляется христианской душой и символом творческого воображения)¹. Воплощение невероятного в зримом порой достигается посредством персонификации (образы Смерти и Смерти-в-Жизни). Символ объединяет идею и образ, идеальный и буквальный смысл, делает «внешнее внутренним, внутреннее внешним..., природу мыслью, а мысль — природой». Сама поэма в целом символизирует прозрение героя, обретение им духовности и цельности сознания, объявшего весь мир. На этом этапе страдание преодолевается радостью единения со всем сущим (в лунном свете мореход неожиданно открывает для себя красоту морских змей и благословляет все живое на земле). Такое разрешение конфликта позволяет назвать

¹ Уоррен Р. П. Поэма, порожденная чистым воображением. Опыт прочтения (1945–1946) // Как работает поэт. Статьи, интервью / Р. П. Уоррен. М., 1988. С. 78.

С. Т. Колриджа евангелическим писателем, создавшим, по определению Дж. Р. Р. Толкина, евкатастрофическую поэму¹. Однако состояние страдания продолжается на ином уровне — герой бесконечно одинок среди людей, не испытавших его мук. И преодоление такого страдания мореход находит в исповеди-проповеди, с которой время от времени обращается к одному среди тысяч. Он заставляет свадебного гостя пройти вместе с ним тот же путь, но только в воображении, предлагает проникнуть в сокровенный смысл жизни и обрести иную радость по сравнению с той, что ждала его на свадьбе друга. Таким образом, мотив страдания тесно связан с со-страданием, сопереживанием. И если первое преодолимо в действительности при помощи синтезирующей силы воображения, то второе возможно реализовать только во взаимном сотворчестве воображения двух героев — морехода и отшельника, морехода и свадебного гостя. Эта тема со-чувствия и со-переживания всецело выражена в стихотворении «Эта беседка — моя тюрьма». В полной мере она раскрыта и в знаменитом фрагменте С. Т. Колриджа «Кубла Хан». Поэт, переживающий состояние вдохновенного творчества, в видении осуществляющий свой символ веры, в итоге оказывается окруженным магическим непроницаемым кругом. Люди, привлеченные звуками его песнопений, находятся за пределами этого круга, они отъединены от него и не способны внять его видениям, пережить вместе с ним эту высшую радость творческого экстаза. В этом драма одиночества, отчуждения и причина страдания поэта-пророка. С. Т. Колридж и в жизни (план «Пантисократии», поэтического братства в Стоуэе), и в творчестве (идея органического единства) стремился к объединению, со-мыслию и со-чувствию. Как правило, в самом глубоком смысле, такие люди оказываются одиноки, но, как бы ни был типичен для характеристики романтиков тезис об эгоцентризме, в отношении С. Т. Колриджа он будет несправедлив. Его поэзия содержит черты как раннего, так и позднего романтизма (градация, чаще применяемая к немецкому романтизму), но идейно-нравственный смысл мотива страдания как способа лирического переживания указывает на то, что С. Т. Колридж противостоит тем тенденциям в романтической поэзии, которые легли в основу поэзии мировой скорби и крайнего индивидуализма². С. Т. Колридж утверждает созидание, а не протест, исповедует «благоевение перед жизнью», а не отрицание мира, несправедливо устроенного.

¹Толкин Дж. Р. Р. О волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление : антология зарубежной литературы / сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чапковой. М., 1991. С. 277.

²Котляревский Н. Мировая скорбь ... С. 7.

Американский писатель Р. П. Уоррен в статье о «Старом мореходе» отметил: «Эта поэма — основная для Колриджа, основная она и для его эпохи, причем не просто раскрывает эпоху, а фокусирует ее важнейшие тенденции и противоречия»¹. Известно, что С. Т. Колридж планировал написать историю скитаний Каина и Агасфера. Вероятно, поэта волновала тема преступления, происхождения зла. Чарльз Лэм вспоминал, что С. Т. Колридж говорил ему о происхождении зла, как о самом плодотворном сюжете для поэмы. Просветительский идеал естественного человека исказила действительность, претерпевшая трагические изломы на рубеже веков. Время рождало мучительные вопросы, на которые трудно было дать ответы. Изначально ли зло в человеке? Каковы мотивы преступления, с чего начинается «нравственная история человека»? Существенно, что этот вопрос ставил себе и Дж. Г. Байрон в мистереи «Каин».

В работе «Наставление государственному деятелю» С. Т. Колридж говорит о воле как регуляторе действия людей. Воля, «внедренная в разум и веру, выражается... как разум или любовь». «Но в крайней своей отвлеченности и вследствие этого крайне порочная воля становится сатанинской гордыней и мятежным самообожествлением по отношению к другим... в страшной решимости найти абсолютное побуждение к действию в самом себе».

Для наиболее верного, глубокого понимания особенностей художественного исполнения, стилистики этой поэмы необходимо знать хотя бы некоторые основные положения эстетических принципов С. Т. Колриджа относительно поэзии и роли воображения в ней, ибо язык и стиль баллады явились выдающимся открытием в истории английской поэзии.

Романтическую эстетику в целом отличает принцип восприятия мироздания и человеческой души в диалектическом единстве противоречий. С. Т. Колридж требует предельной, органичной взаимосвязи формы и содержания поэтического произведения. Рифма, ритм, звук, композиция, образный строй, вся художественная ткань произведения должны содействовать наиболее глубокому выражению содержания. И достичь этого может только творческое воображение, которое С. Т. Колридж называет синтетической и волшебной силой.

В балладе «Старый мореход», при создании которой С. Т. Колридж направил свои усилия на «лица и характеры сверхъестественные», наделяя «эти призраки воображения человекоподобием и убедительностью», поэтическое воображение поражает своим небывалым блеском. Именно благодаря феноменальному творчеству С. Т. Колриджа, воображение которого имело несравненную силу, в английской поэзии надолго сложился

¹ Уоррен Р. П. Поэма, порожденная чистым воображением ... С. 47.

своеобразный культ воображения. Дж. Л. Лоуз называет воображение связующей нитью между обычной моралью и обычным сюжетом поэмы и «магическим кругом» путешествия героя¹. Указывая на сюжет сказки о купце и духе из «Тысячи и одной ночи» как на один из источников замысла своей поэмы, С. Т. Колридж имел в виду непосредственность в описании случайностей, приведших к немотивированному преступлению, проблема которого одна из центральных в поэме. Дж. Л. Лоуз же несправедливо уличает поэта в ложной мистификации на том основании, что в арабской сказке скорее «гротеск и неинтересная карикатура на трагедию», чем черты сходства². С другой стороны, Дж. Л. Лоуз верно подмечает ошибку У. Вордсворта в оценке поэмы, согласно которой события в поэме не связаны друг с другом и не порождают друг друга. В поэме С. Т. Колриджа события поданы в смысловом пространстве видения, и их кажущееся правдоподобие по силе превосходит реальность.

Своеобразие поэмы «Старый мореход» определяется в первую очередь совмещением жанра, стилизованного под народную балладу, и фабулы, отчасти схожей с библейской притчей. С. Т. Колриджу, как отмечалось, было свойственно использовать традиционный жанр и наполнять его новым содержанием. При этом ему удавалось не только сохранять редкие достоинства английской народной баллады, но и качественно преобразовать этот жанр своими открытиями. Интерес к народной балладе был характерной чертой поэтов-романтиков. Содержание баллады С. Т. Колриджа имеет несколько пластов. Сюжетная (фабульная канва) взята частично из «Макбета» У. Шекспира (сюжет с ведьмой, выместившей злобу на моряке, чей корабль она затопила, а самого отпустила с клеймом проклятого человека), частично из воспоминаний капитана Шелвока («Путешествие вокруг света», 1728), предположительно отчасти навеяна сном Крукшэнка (корабль со скелетами). Тема преступления, наказания, искупления близка народной балладе. Однако более высокий уровень сюжета представляет история души главного героя, мучительная трагедия одиночества, превращающая его в романтического титана. Если в народной балладе преобладает эпический план изображения, то в балладе С. Т. Колриджа потрясает пронзительный лиризм. Художественная выразительность языка народной баллады приобретает необыкновенную насыщенность, глубину, позволяющую передать психологический драматизм, образную символику поэмы. Таким образом, жанр народной баллады заблистал всеми красками романтического искусства.

¹Lowes J. L. From the Road to Xanadu. Boston, 1927. P. 110–111, 302.

²Ibid. P. 112.

Незамысловатая фабула поэмы получает глубокое философское обобщение благодаря оригинальной художественной модели мира и поэтическим открытиям С. Т. Колриджа. Трагические события, душевные муки, переживаемые главным героем, переданы поразительно проникновенно через образное построение поэмы, атмосферу суровой и драматической символики, композицию и язык поэмы. Ведение повествования от первого лица привносит в балладу особенно искреннюю, исповедальную интонацию. События в балладе разворачиваются в напряженной динамике. Старый мореход совершает тяжкий грех, убивая невинную птицу, символ чистоты и добра, белоснежного альбатроса. Это бессмысленное преступление против природы, «гармонической системы движений», приносит страшное наказание герою. Только обретя любовь ко всему живому и веру в неразрывную связь всего сущего, моряк снимает с себя этот грех.

Начинается поэма без вступления, неожиданно, сразу захватывая внимание: *He holds him with his kinny hand / He holds him with his glittering eyes* («Он держит его цепкою рукой / Он держит его горящими глазами»). Повтор в двух строфах усиливает впечатление от роковой силы власти, с которой мореход внезапно останавливает свадебного гостя. В дальнейшем, на протяжении всей поэмы, встречаются разнообразные повторы с различной смысловой нагрузкой: то они нагнетают чувство, то выражают перемену чувств, но всегда способствуют предельной выразительности. Очень точно об этом сказал автор перевода баллады на русский язык В. Левик: «Для романтического стиля Колриджа характерно непрерывное эмоциональное нагнетение. Колридж использует для этого любые приемы: удвоение рифмы внутри строки, удвоение и даже утроение концевых рифм..., повторы, анафоры и т. д. Вся эта поэтическая система стремится создать ощущение свободы...» (К, 253).

Как в лихорадке, судорожно начинает свой страшный рассказ мореход. Отплывает корабль от родных берегов, его сопровождает сверкающее солнце, которое играет в поэме роль одного из самых главных символов. В то же время зарисовка солнца всегда точно передает направление движения корабля. Так, символика в поэме наделена, с одной стороны, реальным смыслом, с другой – смыслом фантастическим. Такое взаимопроникновение смысловых пластов отличает балладу в целом, благодаря чему сверхъестественное в самом деле воспринимается как реальность: *The sun came up upon the left / Out of the sea came he! / And he shone bright and on the right / Went down into the sea* («Солнце слева поднялось / Из моря взошло оно! / И оно сверкало ярко и по правую сторону / Опрокинулось в море»). Солнце взошло слева, значит, корабль движется с севера на юг. Это реальное событие. Оно сверкает ярко (С. Т. Колридж употребляет личное местоимение *he*, тем самым олицетворяя этот образ), эпи-

тет придает переносный смысл образу, означает невозмутимость движения корабля, безгрешность жизни. Однако внезапно налетает бурный ветер и уносит корабль в царство льдов. Ужас тягостного одиночества среди безмолвных глыб очень зримо выражает звуковой повтор, аллитерация: *The ice is here, the ice is there, / The ice is all around* («Лед здесь, лед там, / Лед повсюду вокруг»). В этом диалектическом единстве антитезы, характерном приеме, используемом С. Т. Колриджем в поэме, выражается замкнутость пространства, безысходность. Аллитерация сонорных и свистящих согласных звуков *r* и *s* передает грохочущий звук трескающихся льдин: *It cracked and growled, / and roared and howled,... / Like noises in a swound* («Лед трещал и рычал, / и ревел и выл,... / Как шумы в обмороке»). Фонетический прием в сочетании с градацией слов делает картину буквально осязаемой. Это тем более замечательно, что С. Т. Колридж никогда не видел море до написания поэмы, и картины морской стихии созданы исключительно его воображением. Внезапное появление белоснежной птицы — предвестника удачи и спасения, которую матросы сравнивают с христианской душой, посланцем Бога, предваряет появление луны — символа очищения. Наряду с солнцем этот символ не раз появится в балладе, неся особую смысловую нагрузку в системе образов: *Whiles all the night, through fog-smoke white, / Glimmered the white Moon shine* («Всю ночь сквозь мутно-бледную мглу / Мерцало сияние белой луны»).

Внутренняя рифма в этой строке, которую так искусно удавалось создавать С. Т. Колриджу, составляет одну из редчайших красот его музыкальной, мелодичной поэзии. Ритм поэмы чрезвычайно стремителен, развитие действия неожиданно. Первая часть баллады заканчивается в самый драматический момент, собственно, как и остальные ее части: *With my cross-bow / I shot the Albatross* («Моей стрелой / Был альбатрос убит»).

Вторая часть начинается картиной восходящего солнца, но уже не сверкающего, а безучастного, темного. Строфа построена аналогично строфе из первой части, но теперь солнце восходит справа от корабля, значит, корабль движется с юга на север, в обратном направлении. Четкая логика построения сюжета сочетается с самой смелой фантазией символического строя. Вместе с изменением курса корабля изменяется и направление жизни морехода: *The sun now rose upon the right: / Still hid in mist, and on the left / Went down into the sea* («Солнце теперь взошло справа / В тумане долго медлило оно, и слева / Упало в море»)¹. Интересно, что Р. П. Уоррен, блестящий интерпретатор этой баллады, сравни-

¹Примечательно решение переводчика В. Левика, усилившего метафорический смысл образа солнца, изменяющегося в зависимости от драматургии событий в поэме, при помощи эпитета «кровавый» применительно к солнцу.

вает солнце, символ дневного зла, с эпохой Просвещения: «взошедшее солнце, обещающее и великолепное, «как божье чело», делается кровавым — будто здесь автор иносказательно говорит об эпохе Просвещения, благие обещания которой в конце века превратились в обильные кровопролития». Данная точка зрения встречает возражение со стороны известного шекспироведа У. Эмпсона в статье «Поэма “Старый моряк”: Ответ Р. П. Уоррену», подчеркивающего недостаточную доказательность аргументов в пользу истолкования солнца как символа зла, а луны как символа добра¹. В частности, У. Эмпсоном приводятся сцены в поэме, в которых присутствие луны не противоречит совершению преступления (например, убийство альбатроса). Не соглашается автор и с концепцией символа в статье Р. П. Уоррена, однако именно неразличение аллегорического и символического смыслов образов в поэме приводит У. Эмпсона к ошибочным, на наш взгляд, выводам. Символ исключает механическое умозрительное тождество смысла и явления, моральной оценки происходящего и его сущности. Если при свете луны происходит и преступление, и прозрение, то этот факт не лишает сущностного смысла лунного света как символа истины. В роли символа луна высвечивает подлинный смысл явлений, а не отождествляется с ним, не персонифицирует его. Ту же роль играет в поэме и солнце, обнажая духовную слепоту героя, освещенного лучами дневного светила. И только аллегорические образы имеют характер заданного тождества абстрактного смысла и конкретного явления, часто персонифицируя морально-этические категории (например, Смерть-в-Жизни). Философский смысл поэмы связан с данным отличием.

Действительно, для С. Т. Колриджа символ являлся воплощением вечного во временном, общего в индивидуальном: «Символ всегда причастен к реальности, которую делает постижимой». Это отличает его от аллегории — «чистой рефлексии, обладающей привкусом смерти».

Мотив противопоставления символов солнца и луны, света и тьмы задан даже в эпиграфе к поэме, взятом из Дж. Бернета: «...Нужно постоянно помнить об истине и ...отличать достоверное от недостоверного, день от ночи». В противоположность рационалистическому взгляду Бернета С. Т. Колридж придает иной смысл дню и ночи, солнцу и луне. Он ищет подлинный смысл мироздания в скрытом, неявном, во тьме, при свете луны. С. Т. Колриджа называли поэтом, околдо-

¹ *Empson W. The Ancient Mariner: An answer to R. P. Warren // The Strength of Shakespeare's Shrew. Essays, Memoirs & Reviews / ed. by J. Haf-fenden. Sheffield, 1996. P. 136.*

ванным луной, отмечая в «Кристабели», оде «Уныние», «Кубла Хане» лунные сцены проникновения в тайный смысл явлений (как, например, в сцене открытия красоты морских змей при свете луны в поэме «Старый мореход»).

К осознанию гармонии жизни мореход приходит через обретение священного видения внутреннего смысла вещей. Солнце в поэме — свидетель преступления героя и суда над ним. Преступления творятся в «неподкупном свете дня», изобличают же их невидимые под покровом ночи сновидения. Эту глобальную для романтической мысли антитезу дня и ночи, олицетворенных в символах солнца и луны, впервые так отчетливо выразил С. Т. Колридж в своей основополагающей для романтической поэзии балладе.

Друзья осудили морехода за его бессмысленное преступление. Однако на миг сверкнуло солнце, словно желая испытать их, но они отрекаются от своего правого осуждения и оправдывают морехода и, руководствуясь выгодой, а не нравственным законом, тем самым приобщаются к его преступлению. Попутный ветер, выводящий корабль из льдов, убеждает их в справедливости оправдания убийства птицы. Мягкий шум попутного ветра звучит в насыщенной аллитерацией *f* строфе: *The fair breeze blew, the white foam flew, / The furrow followed free; / We were the first that ever burst / Into that silent sea* («Волшебный ветер дул, белый вал отступал, / Корабль свободно плыл; / Мы были первыми, кто вторгся / В то безмолвное море»).

У самого экватора корабль внезапно останавливается. Эта неожиданная остановка, мгновенная неподвижность выражается в зеркально построенной строчке (хиазм). Чеканная замкнутость этой строки слово передает последние толчки замершего корабля: *Down dropt the breeze, the sails dropt down* («Стих ветер, паруса стихли»).

К экватору мореход прибудет еще раз. Середина земного шара символизирует то место, где происходит суд над человеком за содеянное зло. Эта та грань между добром и злом, которую переступает человек. Кровавое солнце над головой (*bloody Sun*) говорит о преступлении и грядущем наказании за него. Оно мучает невыносимой жаждой посреди безмолвного мертвого моря: *Water, water every where, / And all the boards did shrink; / Water, water, every where, / Nor any drop to drink* («Вода, вода везде, / Но весь корабль трещит от сухости; / Везде вода, вода, / Но ни капли для глотка»). Повтор в строфе усиливает впечатление. Ужас заточения в гниющих водах выражен в реально осязаемой картине: *Day after day, day after day / We stuck, nor breath, nor motion. / As idle as a painted ship / Upon a painted ocean* («День за днем, день за днем / Мы стояли, ни ветерка, ни движения. / Так тшкетно, как нарисованный корабль / Посреди нарисованного океана»).

Образность С. Т. Колриджа отличает синестезия, редкое соответствие между звуком, цветом и смыслом поэтического слова. Так, А. Ч. Суинберн восхищенно писал о поэзии С. Т. Колриджа: «...Нам кажется, что мы находимся в Раю, ...где музыка, краски и ароматы слились воедино, где можно слышать цвета и видеть гармонию неба». Это единство завораживает магической красотой и силой. Ярким примером такого сочетания является строфа: *About, about in reel and rout / The death-fires danced at night; / The water, like a witch's oils, / Burnt green, and blue, and white* («Вокруг, вокруг в вихре и кружении / Огни смерти плясали в ночи, / Вода, словно огонь ведьмы, / Пылала зеленым, и синим, и белым»).

Вторая глава заканчивается, как и первая, в самый драматический момент. Осуждение видит моряк в глазах друзей, приобщившихся к его преступлению одобрением убийства альбатроса. И в тот же миг птица, как крест, повисает на шее героя. Убийство божьего существа есть преступление против Бога.

В третьей главе появляется аллегорический образ Смерти-в-Жизни, который нашел свое развитие в творчестве многих романтиков вслед за С. Т. Колриджем (особенно это влияние отражено в поэзии и новеллистике Э. По). Страшный облик двух спутниц (Смерти и Смерти-в-Жизни) на приближающемся корабле возмездия дан автором в реалистических подробностях: *Her lips were red, her looks were free* («Кровавый рот, незрячий взгляд»). С. Т. Колридж воплощает сверхъестественное в материальном, тем самым достигая трагического реализма в изображении невидимой жизни человеческой души. Неотвратимость приближения гибели передают дробные, градационные строки: *A speck, a mist, a shape, I wist! / And still it neared and neared* («Пятно? Туман? Иль парус? — Нет. / Но близится, плывет» (пер. В. Левика)). Приближение гибели выражает и семантически подвижный в поэме символ — солнце. С. Т. Колридж создает невероятную картину — солнце за решеткой. Это реальная картина, которую видит мореход, — солнце за корабельными снастями. Однако в то же время она обретает символический смысл: *As if through a dungeon-grate he peered / With broad and burning face* («Как бы к тюремному окну, / Готовый кануть в глубину, Припал горящий лик» (пер. В. Левика)). Солнце гаснет в миг, когда всех на корабле сражает смерть. Шум падающих на палубу корабля тел передают глухие звуки *m, p* в окончаниях внутренней рифмы следующей стихотворной строки: *With heavy thump a lifeless lump, — / They dropped down one by one* («С глухим стуком безжизненных тел / Они падали один за другим»). Мореход остается один. Муки одиночества преступной души, испытывающей смерть в жизни, выражены в словах пронзительно горьких: *Alone, alone, all, all alone / Alone on a wide wide sea!* («Один, один всегда, всегда один, / Один в бесконечном море!»). Душа героя преступна

и темна, он не находит источника прозрения и очищения для нее: *My heart as dry as dust* («Мое сердце так иссушено, как прах»). Моряк испытывает мучительное давление жизни, безвыходность во всем пространстве: *I looked upon the rotting sea, / I looked upon the rotting deck, / And drew my eyes away; / And there the dead men lay* («Взгляну ли в море — вижу гниль / И отворачиваю взгляд. / Смотрю на свой гниющий бриг — / Но трупы вокруг лежат» (пер. В. Левики)). Семь дней продолжаются эти муки. И начало духовного очищения героя предваряется появлением луны. Она освещает преступную кровь в тени корабля, и резкий контраст между таинственно прекрасной природой и ужасом преступления заставляет морехода прозреть и увидеть красоту природы, гармонию жизни, великую связь всего живого в природе. Это кульминация поэмы — в герое просыпается божественная, ясновидящая сила воображения. Так раскрывается очень важный принцип философской и художественной системы С. Т. Колриджа и романтизма в целом: в постижении красоты — постижение истины. Поэзия, творимая воображением, немыслима без священного союза с правдой. Всякая истина для С. Т. Колриджа — разновидность откровения, для У. Блейка воображение есть вечность, для П. Б. Шелли — это лучшее оружие нравственного совершенствования, для Дж. Китса — постигаемая во воображении красота должна быть правдой.

Слова *And I blessed them unaware* («И я благословил их неожиданно / в неведении») мореход повторяет дважды, как молитву. Это приносит ему освобождение от обвинительного креста: *The Albatross fell off ...into the sea* («...С меня упал в пучину альбатрос»). Возрождение, очищение морехода, милость природы, прощающей его, показаны в проникновенной сцене появления дождя и ветра — символах жизни и творческой силы. Благодатный дождь возвращает героя к жизни. С наступлением прозрения морехода природа вновь оживает, приходит в гармонию движения, и корабль плывет. Экспрессивным глаголом С. Т. Колридж передает это внезапное оживление природы: *The upper air burst into life!* («Небесный воздух ворвался в жизнь!»). Следующие строки дают почувствовать единство мироздания, бесконечное пространство жизни, которое раньше не замечал герой: *And to and fro, and in and out, / The wan stars danced between* («И между небом и землей, и вблизи, и вдали / Танцевали бесчисленные звезды»). С нарастающей силой, насыщая картину новыми образами, С. Т. Колридж показывает грандиозное движение пробудившейся природы: *And the coming wind did / roar more loud, / And the sails did sigh like sedge; / And the rain poured down from one black cloud* («И ветер взвыл, и паруса / Шумели, как волна. / И ливень лил из черных туч»). Анафорическое многосоюзие усиливает восприятие поистине живописной картины, пришедшей в движение, сопоставимой по степени воздействия на воображение с полотнами

Д. Тернера. Осознание мореходом своей вины, его прозрение приносит избавление от бремени греха и вины погибшим матросам и спасает их души. Светлые духи возвращаются в их тела. Просветленные, они молятся. Возвышенный смысл этой молитвы подчеркивается взволнованной, трепетной мелодией повтора начала строк: *Around, around flew each sweet sound, / Then darted to the Sun; / Slowly the sounds came back again, / Now mixed, now one by one* («И каждый звук парил вокруг, / Иль к Солнцу возлетал. / И вниз неслись они чредой, / Иль слитые в хорал» (пер. В. Левика)). В этот торжественный миг солнце находится в зените. Теперь оно символизирует грань, у которой происходит нравственный суд над человеком. Внезапно корабль замирает. Появляются два голоса. Мореход слышит, как осуждают его жестокость служители доброго духа, но ему не страшна кара за преступление, ибо понесший справедливое наказание уже невиновен. В шестой главе герой переносит назначенное ему наказание. Корабль мчится с огромной скоростью, почти лишая морехода чувств. «Но кара кончилась». Нежный, бесшумный ветер утешает, успокаивает его, так долго и мучительно страдавшего в бесконечном море. Символ тихого дуновения ветра связан с библейской цитатой из пророка Исайи, которую С. Т. Колридж вспоминал в пору глубокого потрясения трагическими последствиями Французской революции. «И страх мой исчезал», — признается герой. Стих приобретает неожиданно радостную интонацию. Ритмика его светла и напевна: *Swiftly, swiftly flew the ship, / Yet she sailed softly too: / Sweetly, sweetly blew the breeze- / On me alone it blew* («Так быстр и легок, плыл корабль, / Покой и мир храня. / Так быстр и легок, веял бриз, / Касаясь лишь меня» (пер. В. Левика)). Это успокоение, утешение предваряет возвращение героя на родину. Он возвращается домой другим, обретя ценою мук и страданий прозрение души, ту высокую любовь, которая связывает человека со всем миром. Радость морехода передается взволнованными, порывистыми вопросами: *O! dream of joy! is this indeed / The light-house top I see? / Is this the hill? is this the kirk?* («Я сплю? Иль это наш маяк? / И церковь над холмом?»). Моряк прощен, но обречен на вечное одиночество, отторженность от людей. Встреча с отшельником вызывает у него бурную радость. Однако чуткое море — свидетель всего произошедшего — не позволяет всему покрыться забвением: *Under the water it rumbled on / Still louder and more dread: It reached the ship, it split the bay, / The ship went down like lead* («В пучине грянул гром, вода / Взметнулась в вышину, / Потом разверзлась, и корабль / Свинцом пошел ко дну» (пер. В. Левика)).

Герой вынужден рассказать свою историю отшельнику. Признание приносит ему облегчение, но среди людей, не совершивших преступления, он изгой, обреченный на вечные скитания. И только исповедь,

с которой он время от времени обращается к людям, как-то облегчает ему муки одиночества. Его пророческая миссия — нести откровение людям (свадебный гость в поэме не случаен, он идет на пир любви, моряк же открывает ему смысл самой высокой любви к людям), однако обладание мудростью жизни отъединяет его от обычных людей, которые отчасти боятся его, а порой и ненавидят. Так герой ценою трагического опыта обретает пророческий дар ясновидения, от состояния нравственной слепоты приходит к нравственному прозрению. В балладе С. Т. Колриджа герой заслуживает прощение только любовью ко всему живому в природе, целостной и гармоничной. Последние слова в поэме звучат призывно и назидательно, что несколько не соответствует трагической стилистике поэмы в целом. В «Застольных беседах» (*Table Talk*) С. Т. Колридж отмечает: «...Главный, если не единственный, изъян поэмы заключается... в открытом вторжении морализирования как принципа или толчка к действию в сочинение, порожденное чистым воображением» (ТТ). Однако примирение поэзии с моралью лежит в основе художественных и философских поисков С. Т. Колриджа. Всю свою жизнь он стремился создать всеобъемлющую систему (*opus magnum*), в которой гармонично слились бы поэзия и философия, религия и наука, мораль и политика. Это была великая цель, но непосильная для одного человека. Особая ценность баллады «Старый мореход» заключается в том, что нравственный смысл ее растворен в органичной художественной ткани поэмы, нигде не выпячен, «чистое» воображение выступает здесь силой, способной преобразить действительность согласно идеалу, открыть закон всеобщей связи всего сущего, священного ясновидения. Главная функция воображения, созидающего идеальную реальность по аналогии с сотворением мира Богом, в балладе реализована всецело. Нет ни одной мысли, образа, символа, картины, слова, навязанного авторской волей извне, — все дается в саморазвитии и взаимосвязи. Два важнейших принципа новой (романтической) поэзии — верность природе и преобразование ее красками воображения — нашли совершенное воплощение в этой поэме. «Старый мореход» открывает новое мироощущение в поэзии, рожденное новым временем. В ней впервые прозвучала тема безысходного одиночества, впервые автор проник в глубины человеческого подсознания, диалектику душевных переживаний так смело и оригинально (некоторые ученые называют С. Т. Колриджа даже предтечей современного психоанализа). Анализ образов «Старого морехода» с точки зрения психологической теории архетипов предлагает М. Бодкин. Внимание исследователя привлекает противопоставление белого лунного света и красной тени корабля в сцене, предвещающей прозрение героя. Красный цвет наделен традиционным для архаического мышления смыслом, внушающим ужас

подобно адскому пламени в поэме Данте Алигьери¹. По мнению М. Бодкина, дождь и свет, появляющиеся вслед за данной сценой, относятся не к сфере действительности, а к сновидению. Однако именно двуединое состояние явлений в действительном материальном и воображаемом идеальном мирах, выражаемое через подвижное тождество образов-символов, соответствует философско-поэтической задаче С. Т. Колриджа как автора поэмы «Старый мореход». Помещение явлений лишь в одно из пространств — действительности или сна — разрушает целостность, диалектическое напряжение смысла, новаторскую ценность идейно-художественных открытий поэта-романтика. Уместно в связи с этим напомнить цитату из «Литературной биографии» С. Т. Колриджа, которая позволяет прояснить один из загадочных обликов луны в поэме: «Мы вспомнили рожки — лучи восходящего солнца — при виде “Моисея” Микельанджело в Риме. ...У восточных народов рога были символом силы и высшей власти, а в Абиссинии они почитаются таковыми до сих пор, ... греки...вкладывали идею мистического божества Пана, объединяющего одновременно интеллектуальное и стихийное начала» (ЛБ, 158).

С помощью взаимопроникновения действительного и фантастического планов сюжета С. Т. Колридж открыл глубинную связь человека и «гармонической системы движений» в природе. Трудно найти такую тему, мотив в романтической поэзии, которые не были бы намечены в балладах С. Т. Колриджа. В единстве новаторского содержания и формы его поэма произвела революционный переворот в истории английской поэзии. В ней поэт «далеко опережает своих современников на пути создания мира романтических видений». «Колридж в “Старом мореходе”» в сгущенной форме дает все то, что позднее найдет свое выражение в романтизме². Все это позволяет по праву назвать балладу «Старый мореход» первой романтической лиро-эпической поэмой, стоящей у истоков и в то же время являющейся вершиной европейской романтической поэзии.

С особой силой мотив страдания выражен в поэме «Кристабель», где средствами балладного повествования показана трагедия насильственной трансформации человеческого сознания, подмена сущности с помощью ложной яви. С. Т. Колриджу удалось превратить средневековую балладу в романтическую сказку, в которой строго определенные образы — положительные и отрицательные, персонифицированные понятия добра и зла — превратились в образы подвижные, текущие, а зло и добро,

¹ *Bodkin M. A Study of «The Ancient Mariner» and of the Rebirth Archetype // From Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination. London, 1934. P. 46.*

² *Saintsbury G. A Short History of English Literature ... P. 62.*

порок и добродетель, загадочно слившись, развеяны в атмосфере поэмы и героях, подверженных превращениям под действием друг друга. Если обычно в сказках превращения приводят к счастливому концу, то в «Кристабели» они приобретают зловещий оттенок, а поэма заканчивается на тревожной ноте, без традиционного финала. «Причина, по которой я не окончил “Кристабель”, не в том, что я не знал, как это сделать... Задача, поставленная в “Кристабели”, – самая сложная для исполнения в поэме – дьявольщина при свете дня...» (ТТ, 72). Кристабель, идеальная героиня, прекрасная обликом и душой, выходя из леса вместе с Джеральдиной и входя в замок, выходит из мира средневековой сказки и попадает в готический мир превращений, оболыщений, утраты веры, атмосферу лжи и предательства. Этот переход, подобно Стиксу, символизируют тревожные и загадочные знаки (вой собаки, потухшая свеча), возникающие при переходе порога замка. Дух зла в облики добра поражает устоявшееся мирозерцание в старом замке. Проникновение иррациональной злой силы в подсознание героини и ее сопротивление этому воздействию воплощено в отношениях между Кристабелью и Джеральдиной. Момент, когда Кристабель ощущает на себе пристальный взгляд змеиноного глаза Джеральдины и невольно подражает ему, потрясает художественной силой. Такая трагедия раздвоения и разрушения личности безысходна, поскольку невидима взору постороннего, даже отца, неосознанно предающего родную дочь. Внутренний мир человека и его духовная сущность оказываются беззащитными перед властью иррационального зла. Тема подмены истины, обмана, выраженная в сказочной форме, имела актуальное звучание в атмосфере жизни послереволюционной Европы. В поэме С. Т. Колриджа именно Кристабель есть главная героиня (у Дж. Китса – Ламия-оборотень), поскольку только она страдает от уродливого прикосновения лжи, ощущает враждебность воздействия Джеральдины на себя, в отличие от всех в замке. Как сложится ее судьба – неизвестно, но осознание героиней своего страдания оставляет хрупкую надежду на благополучный исход, хотя весь смысл идеи поэмы заключается в этой тревожной неопределенности.

Пограничная атмосфера между светом и тьмой, явью и тайной, сознанием и подсознанием героев подчеркивается с первых строф поэмы в описании ночного леса и замка. Состояние между полночной тишиной, в которую погружен замок, и сонным криком петуха создает тревожный звуковой фон неопределенности. Ночь холодна, но не темна, небо затянуто тучами, но пропускает свет, луна полная, но смутная и мелкая, уже весна (март), но тепла еще нет.

Появление Кристабели в поздний час вдали от замка объясняется видением сна о рыцаре-женихе, о котором она хочет помолиться. При-

влекать внимание и предшествующее этой сцене замечание о завывании ровно в полночь старой собаки сэра Леолайна, видящей постоянно во сне белый саван почившей жены барона, матери Кристабели. Вздох молитвы прерывается странным звуком, похожим на завывание ветра или стон, что создает контраст спокойного звука небесно чистой души и резкого звука потустороннего мира, обнаруживающего свой обманчивый облик по обратную сторону голого дуба, у которого молилась Кристабель. В последнее мгновение, накануне пересечения этой незримой границы в обращенном пространстве, автор сосредоточивает внимание на картине «последнего красного листа», «слабо подвешенного» «высоко» (К, 34), символизирующей хрупкость и незащищенность жизни героини перед встречей с Джеральдиной, образом «дьявольщины при свете дня». В облике героини-оборотня подчеркнуты оттенки белого цвета (платье, плечи, волосы). В цветовой палитре романтиков белый часто символизирует зло, смерть (у Э. Гофмана, например, белый костюм принца Гектора в романе «Житейские воззрения кота Мурра»). В данном случае этот смысловой оттенок может возникнуть из сопоставления белого савана, названного в начале поэмы, и платья Джеральдины. Кроме того, известные детали (вздох старой собаки, крик совы, вспышка пламени в камине) указывают на зловещую природу гостя замка. Существует несколько версий о происхождении Джеральдины, связанные с теми или иными установками их авторов, но единственного разрешения тайны загадочного образа найти не удалось. Колдунья-оборотень, выдающая себя то за дочь лорда де Во, то жениха Кристабели, — предполагаемое развитие сюжета недописанной поэмы по версии Гиллмана, у которого С. Т. Колридж провел последние годы своей жизни (К, 255). Невольная жертва роковой силы судьбы — версия в духе немецких романтиков (Лорелея в интерпретации К. Брентано, Кундри из «Парсифаля» Р. Вагнера) (К, 257), посланница небес во испытание добродетели Кристабели, ночной вампир¹. В новейших работах можно встретить столь же экстравагантные оценки социо-психологического плана², какие с грустью отмечал Т. Л. Пикок еще во времена С. Т. Колриджа («Мне стыдно за ту литературную эпоху, когда каждый нуждается в объяснении столь прозрачного отрывка...»)³.

¹ *Nethercot A.* The Road to Tryermaine. A Study of the History, Background and Purposes of Coleridge's «Christabel». New York : Russel and Russel, 1962. P. 51–52.

² Romanticism. A Critical Reader / ed. by D. Wu. Oxford UK & Cambridge US, 1990.

³ Пикок Т. Л. Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла ... С. 234.

Можно предположить, что Джеральдина не играет самостоятельную роль посланницы сил зла или добра, однозначной персонификацией которых ее пытаются представить. С. Т. Колриджа не интересуют простые умозрительные аллегории, сказочные, фольклорные персонажи в качестве атрибутов средневекового сознания или мистического колорита старины.

Как и в «Старом мореходе», его интересует нравственная история человека, происхождение зла, противоречащего и чувству, и рассудку. На этот раз в центре внимания взаимоотношений человека не с внешней природой земного шара, утрачиваемой и обретаемой героем, как в «Старом мореходе», а с внутренней природой сознания и подсознания героев — задача неизмеримо более сложная.

Образ Джеральдины может быть истолкован как материализация неосознанных состояний души героев поэмы, и прежде всего Кристабели, которая в единственном числе пытается побороть стихийное течение хаотического потока воплощения импульсов неконтролируемых рассудком ощущений, воспоминаний, желаний. В их числе — переживание о рыцаре-женихе, возможно, испытывающем опасности очередного сражения или спасающего прекрасную даму от врагов. И в этот момент Джеральдина выдает себя за несчастную жертву преследования пятью рыцарями. Особое значение приобретает сцена, в которой Джеральдина оказывает сопротивление вызванному Кристабелью сквозь мрак духу матери. Возникает мотив чудотворного напитка — вина, приготовленного из целебных диких трав матерью Кристабели. Первый глоток вина, сделанный Джеральдиной, заставляет ее ощутить на себе воздействие противоположной силы, издать глухой крик властительницы тьмы, не желающей отступать перед светом небесного царства, откуда, по-видимому, только и может придти дух матери Кристабели. В самом же тексте поэмы по ходу разворачивающихся событий даются версии ответов относительно их таинственности (своеобразные внутритекстовые глоссы). Как правило, эти ответы имеют рассудочный характер: либо видение призрака (версия сказителя), либо усталость с дороги (предположение Кристабели) — причины подавленного состояния Джеральдины. Обращенный к небесам взор Кристабели и второй глоток вина, сделанный Джеральдиной, похоже, укротили темные силы, что признает сама гостья замка: *Even I in my degree will try, / Fair maiden, to requite you well* («Даже я, насколько могу, постараюсь, прекрасная дева, отблагодарить тебя добром») (С, 83). Единственное, что невозможно было изменить в Джеральдине, — ее настоящий отталкивающий облик, скрытый наяву под внешностью прекрасной дамы и на мгновение приоткрывшийся

Кристабели перед сном, в момент разоблачения. Невинная душа Кристабели, «добродетель, вещающая ее устами» (С, 84) лишили Джеральдину возможности причинить ей зло. Более того, Джеральдина осознает неизбежность открытия своей истинной сущности Кристабелью («мой стыд», «мою печаль») и, словно предостерегая себя от разоблачения, предупреждает Кристабель о том, что ей никто не поверит: *For this is alone in / Thy power to declare, / That in the dim forest/ Thou heard'st a low moaning, / And found'st a bright lady, surpassingly fair; / And didst bring her home with thee in love and in charity, / To shield her and shelter her from the damp air* («Единственное, что в / Твоей власти — объявить, / Что в темном лесу / Ты услышала тихий стон, / И нашла блистательную леди, невероятно прекрасную; / И привела ее домой сама с любовью и милосердием, / Чтобы защитить ее и приютить ее от сырого воздуха») (С, 84).

Заключение первой части поэмы является емким обобщением психологической драмы, пережитой главной героиней. Первая сцена — молитва Кристабели в лесу — противопоставлена второй сцене — сновидению наяву, исполненному ужаса и чувства одиночества, подобно двум контрастным состояниям души человека — невинности и опыта (если пользоваться обозначениями У. Блейка). При этом сцена молитвы имеет черты несколько искаженного отражения произошедшего реального события в воспоминаниях Кристабели, на которую уже попыталась повлиять Джеральдина. Данный вывод подсказывает подбор уточняющих эпитетов: *Her face, oh call it fair not pale, / And both blue eyes more bright than clear* («Ее лицо, о назови его прекрасным, не бледным, / И голубые глаза более блестящие, чем чистые») (С, 85). Однако ни во сне, ни наяву, ни в воспоминаниях, ни в текущем времени Кристабель не утрачивает священной чистоты своей души (*Who, praying always, prays in sleep* («Кто молится всегда, молится и во сне») (С, 86). Освободившись от гнетущего сна, Кристабель возвращается к своей исконной, неискаженной сущности благодаря искренней вере («Святые помогут, если человек воззовет»). Процесс «самособирания», возвращения к себе («Кристабель / Собирает себя из-под своего транса») сопряжен с символикой света: *...she seems to smile / As infants at a sudden light!* («...Она словно улыбается, / Как младенцы от внезапного света!»).

Во второй части поэмы испытания Кристабели продолжают. Вину за свои ночные видения она берет на себя, не в силах связать их с прекрасным обликом Джеральдины, которая вскоре представляется сэру Леолайну как дочь его давнего друга лорда Роланда де Во из Трайермена. Давнее чувство вины за обиду, нанесенную близкому другу непримиримой враждой, заставили его увидеть в Джеральдине черты друга юности. Барон

исповедует верность строгим правилам поведения, предписанного этикетом и традициями (регулярный звон колоколов в память о жене, отношение к другу молодости, строгий выговор дочери за нарушение правил гостеприимства).

Парадоксальная связь между иррациональным подсознательным процессом активизации зла = разрушения духовной жизни героев и поведением, продиктованным этикетом, т. е. произвольными рассудочными шаблонами, игнорирующими суть духовного общения между людьми в угоду формальным правилам, поразительно точно отмечена в поэме.

Только в воображении Кристабели и барда Бреси открывается подлинная сущность зловещей гостыи, способной оказывать разрушительное влияние, манипулируя процессом памяти, сферой ощущений и рассудка героев.

Заключение второй части поэмы — философское обобщение драмы сознания, финал которой непредсказуем в ситуации неразличения добра и зла, веры и неверия, истины и лжи, смешения противоречивых мыслей и чувств.

«Кубла Хан» в единой триаде поэм С. Т. Колриджа занимает вершинное положение как выражение осуществленной гармонии творческого сознания поэта и природы, как реализация идеала при помощи воображения. В восприятии современников и в традиционном толковании этот небольшой фрагмент поэмы осмысливается как воплощение таинства процесса идеального творчества поэта.

Идея триединства (разум — чувство — воля) как изначального синтеза (протезиса) и обретенного единства (синтеза) находит выражение в усложнении образа автора и его взаимоотношений с героем (героиней) поэмы.

Предпосылая основному тексту поэмы предисловие, С. Т. Колридж намеренно задает дихотомию действительного и воображаемого времени и пространства происшедшего. Более того, он инверсирует сон и явь, отмечая факт, что все частично запечатленное в стихотворении наяву изначально в полном варианте было увидено во сне. Возникает картина многоуровневого пространства существования творческой мысли поэта, в которой действительность оказывается вторичной реальностью по отношению к сновидению, замыкающему отправную точку и финальный результат процесса создания образа. Ту же роль «эстетического дистанцирования» автора от образа автора и героя играют, по мнению К. Уилер, глоссы в «Старом мореходе» и «Письмо от друга» в 13-й главе «Литературной биографии»¹.

¹Wheeler K. «Kubla Khan» and the Art of Thingifying // Romanticism. A Critical Reader. Oxford UK & Cambridge US, 1995. P. 124.

Тема сна во сне согласуется с жанром видения и обретает новый смысл в контексте романтической поэзии в целом (принципы двоемрия и романтической иронии, сформулированные немецкими романтиками), но у С. Т. Колриджа она согласуется с тринитарной моделью мира и сознания.

Жанровые возможности видения позволяют автору показать своего двойника: в пространстве сна автор обретает состояние, свободное от естественных земных ограничений действительного бытия. На прозаическое обрамление творческой жизни поэта указывают детали, названные в предисловии: ручка, чернила, бумага, визит друга. Запечатление всего 8–10 строк в течение примерно часа — своеобразное количественное измерение творческого процесса — создает невольный иронический подтекст, возникающий в результате столкновения двух реальностей — сна и яви.

Таким образом, автор, пересказывающий видение, принадлежит действительному миру, автор, переживающий акт творчества — воображаемому, и только автор, увидевший изначальную картину дворца во сне, находится в реальном мире (триада «автор-творец — автор-рассказчик — автор-герой», последний является посредником между первичным (во сне) и вторичным (наяву) авторами.

По мысли К. Уилера, двойной образ автора олицетворяет идею первичного (память) и вторичного (созидание) воображения, а героиня — абиссинская дева, поющая о горе Аборе, является персонификацией воображения¹. На наш взгляд, героиня играет роль аллегии волшебной музыки поэзии (фантазии), тогда как поэт, «напоенный млеком рая», есть персонификация поэтического творчества (воображения), а автор преодолевает уровень аллегорического воплощения сущности поэзии и создает универсальный образ-символ поэзии, одновременно конкретный и фантастический, находящийся во времени и обращенный в вечность, — дворец Кубла Хана. При этом переход повествования от третьего лица к первому сменяется в финале поэмы возвращением от первого лица к третьему, что соответствует принципу равновесия объективного и субъективного взглядов на явления, характерному для С. Т. Колриджа в этот период творчества. Свободный переход мысли поэта от себя к образу поэта, «посреднику между воображением автора и музыкой сфер», и обратно к себе происходит в сфере воображения и при помощи воображения, что позже будет достигаться умозрительным способом. «Кубла Хан» С. Т. Колриджа — абсолютное по природе своей явление романтической поэзии — парадоксальным образом существует и порождает но-

¹ *Wheeler K.* «Kubla Khan» and the Art of Thingifying ... P. 129.

вые смыслы в контексте мировой культурной традиции жанра видений в различных видах искусства (от «Сна Кэдмона, средневекового монаха» до фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кэй»), приобретая качество философско-эстетического и психологического феномена. Сравнение истории дворца, увиденного во сне монгольским императором Кублой Ханом и построенного им к востоку от Ксамду в XIII в., о которой С. Т. Колридж, предположительно, ничего не знал (первый перевод «Краткого изложения историй» Рашида Ад-Диана, автора XIV в., с описанием данного события появился в Париже только спустя 20 лет после написания поэмы) с историей создания поэмы приводит многих исследователей к мысли о непостижимой, но непрестанной реинкарнации некоего архетипа — вечного объекта — посредством подсознательного творчества в сновидении (Л. Борхес, Х. Эллис, Т. Уайтхед): «...Первым его проявлением был дворец, вторым — поэма». При этом важно отметить, что поэма не является продуктом спонтанного бессознательного потока сновидений, спровоцированных состоянием опьянения, а результатом творческого процесса, вызванного вдохновением¹.

Поэмы С. Т. Колриджа трагичны, но страдание героев, стремящихся обрести гармонию жизни и остающихся в мучительном одиночестве, имеет высокий смысл: переносясь из обыденного мира привычных видений в трансцендентный мир скрытых сущностей, они становятся ясновидцами и со-творцами, осознающими мир как единое целое. Можно утверждать, что С. Т. Колридж открыл в поэзии новые горизонты познания мира как становящейся субстанции. Процесс движения, становления, устремленный к выявлению высшей ценности всего сущего, сопряженного с идеей единого органического целого, связан с переживанием состояния разлада между сущностью и явлением, субъектом и объектом и в зависимости от способа преодоления этого разлада силой творческого, созидательного воображения страдательное состояние лирического героя как грань между абсолютной свободой и несвободой приобретает разную окраску. В «Эоловой арфе» оно разрешается радостью всеобщей гармонии жизни, в оде «Уныние» — беспредельным одиночеством и болью. Эти два крайних состояния души нашли свое предельное выражение в двух направлениях романтической поэзии: поэзии мировой скорби (в английском романтизме она связана с именем Дж. Байрона) и поэзии, которую можно назвать, следуя определению Л. ван Бетховена, лирикой «движения к радости через страдание» (к ней можно отнести

¹ *Иванов С. М.* Несколько капель опия // Утро вечера мудренее / С. М. Иванов. М., 1983. С. 83–87.

С. Т. Колриджа, У. Вордсворта, П. Б. Шелли). У С. Т. Колриджа находят отражение обе тенденции романтизма, но предпочтение отдается второй. Радость имела для С. Т. Колриджа евангелический смысл, и раскрыть его необходимо даже ценой эскапизма: «...Надежда силу даст / Боль побороть, и жизнь он не предаст» (С, 27) (пер. С. Шахназарян).

2.3. ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ПОЭЗИИ 1800–1834 гг.

Особый интерес в эволюции философской поэзии С. Т. Колриджа представляют фрагменты и стихотворения периода 1800–1816 гг. — наиболее интенсивного этапа философско-эстетического творчества поэта, недавно побывавшего на родине И. Канта, И. Фихте, Ф. Шеллинга и ставшего ведущим теоретиком романтизма в Англии. Имея самостоятельное значение, беглые поэтические отрывки проясняют также оттенки смысла новых образов в создаваемых параллельно философских одах («Ода спокойствию», 1801) и отражают развитие старых и новых идей философского характера.

Отрывочные заметки о душе, интеллекте, целом «я», внутреннем мире каждой личности С. Т. Колридж называет прекрасными полетами (*fine flights*), летучими набросками (*flycatchers*), прикосновениями к всеобщей истине в мгновения откровения (N, Ap B, 458).

Так, в 1802 г. в газете «Морнинг Пост» впервые печатается 21 оригинальная эпиграмма со следующим определением автора: «Что такое эпиграмма? Карликовое целое, его тело смелость, остроумие его душа». Среди них можно отметить эпиграммы на современников С. Т. Колриджа, эпиграммы-эпитафии, автоэпитафии, бурлески, сентенции, определения, лирические моменты (посвящения, моления).

Эпиграммы-эпитафии редко резки и обличительны, скорее полны сочувствия. «Эпитафия на плохого человека» (22 сентября 1801 г.) включает характерное для С. Т. Колриджа сравнение жизни и смерти, неспособность отличать которые свойственна для непробужденной души бессознательно пребывающего в этом мире человека (мореход в начале пути). «Он жил, как тот, кто никогда не думает о смерти, / Он умер, как тот, кто не отваживается жить!» (CPW, 2, 961). Позже, в 1830 г., С. Т. Колридж уточняет смысл подобного свойства человека в религиозном свете, как «неблагодарность всему, что Бог или человек может дать», бесчувствие к целому, вносящему божественный смысл

в сущее. Тогда же эта эпитафия связывается с именем одного из лондонских романтиков, ученика и последователя С. Т. Колриджа — Уильяма Хэзлитта, человека, отличавшегося «мизантропической печалью» (CPW, 2, 962). Мизантропия, уныние разделяют человека и Бога, разрушают гармонию единой жизни, ценность которой воплощается с помощью веры и воли человека, ответственного за сохранение этой всеобщей органичной связи всего живого. Однако С. Т. Колридж смягчает свой упрек воспоминанием о встрече с юным литератором: «Когда я впервые узнал его в его 20 или 21 год, нечто существовало в его телесном организме, что в свете всепрощения преуменьшает его ответственность и нравственную вину за свои поступки и чувства» (CPW, 2, 962).

Автоэпитафии добавляют к известным мотивам соотношения жизни и смерти, действия и мечты горькую самоиронию и мягкий юмор человека, без упрека принимающего свою судьбу («Здесь спит, наконец, бедный С. Т. Колридж, / Который умер, как он всегда жил, — мечтая: / Быстро умер, пока спал, с подагрой / Один, и неизвестный всем, на постоялом дворе»). Это пророческое видение посетило поэта в 1803 г., задолго до смерти: «Сочинено мной во сне, когда привиделось, что я умираю». Эпитафия 1833 г. поразительно схожа с этим фрагментом, только написана в форме обращения к случайному прохожему, просьбы о сочувствии и прощении: «Остановись, дитя Бога, / И прочти с трепетом в груди. Под этой плитой / Поэт покоится, иль то, чем он однажды показался. /... / Найдя смерть в жизни, возможно, здесь он обрел жизнь в смерти! / Прости за просьбу...» (CPW, 2, 970).

Диалектическая пара «жизнь — смерть», часто обнаруживающая себя в стихотворениях С. Т. Колриджа в 10–20-е гг. XIX в., возможно восходит к учению о единстве противоположностей Гераклита, высоко ценимого поэтом. Древнегреческий философ приводит примеры с природными стихиями: «Огонь живет смертью земли, воздух — огня, вода — воздуха, земля — воды» (Пл, 806). Противопоставление о жизни и теле, как о темнице для души, характерно для орфиков. Известен и образ земной жизни («Государство» Платона) как пещеры, из которой человек может лишь созерцать тени истинной жизни. В диалоге «Горгий» приводятся слова Еврипида: «Кто скажет, кто решит, не смерть ли наша жизнь, / Не жизнь ли смерть?» (Пл, 553), напрямую перекликающиеся со строками эпитафии С. Т. Колриджа.

Особую группу фрагментов составляют посвящения понятиям-символам, пронизывающим всю поэзию С. Т. Колриджа (от ранних сонетов, стихотворений-бесед, поэм до поздних од) и играющих роль

главных координат в системе идеального реализма поэта. Это, например, посвящение мгновению (*now*), кульминационному моменту в процессе работы воображения, обретения реальности. Уходящее из пространства настоящего времени в прошлое, мгновение реальности (тождества сознания и бытия, идеи и явления) возрождается отблеском, видением в воображении поэта и обретает вечный смысл, становится «вечным сейчас» (*eternal now*). Надпись для отрезка времени: «Сейчас! Оно ушло — наши краткие часы отошли, / Каждый со своей мыслью или поступком, своим Почему и Как, — / Но знаю, каждый уходящий час дарит призрак / Нахождения с тобой, вечное сейчас». Таким образом, мгновение оказывается отблеском вечности в изменчивом потоке текучей действительности.

Соотнесение абстрактных понятий «сейчас», «ничто», «время», «почему», «как» друг с другом без посредства зримых конкретных явлений, предметов создает особый мир философской лирики С. Т. Колриджа, сочетающий чистую философию (умозрение) с чистой лирикой (переживанием как таковым, вне конкретной ситуации жизни). Рождение «чувствующей мысли» и «мыслящего чувства» — воплощение особого свойства мышления С. Т. Колриджа, которое он отметил в письме к Теллуолу еще в 1796 г.: «...Я редко чувствую без размышления и мыслю без переживания... Мои философские взгляды происходят из моих чувств, и это, я думаю, отличает мой стиль письма» (CL, 1, 196).

Сходство пародии на философию Дэвида Хартли (1705—1757), основоположника теории ассоциативной психологии, с пародией на субъективный идеализм Иоганна Фихте (1762—1814) позволяет выделить их в отдельную группу философских пародий. Философский характер сообщает им не просто тему, объект пародирования, но и принцип построения образов, пародирующий способ мышления философа. В пародии на Д. Хартли высмеивается абсурдность тотального применения принципа ассоциаций, механически уподобляющего явления без учета их сущности. «Ассоциация идей» включает в себя три части: 1) ассоциации по сходству; 2) ассоциации по контрасту; 3) ассоциации по времени. В качестве примеров нелепых и абсурдных сравнений С. Т. Колридж приводит автобиографические примеры, добавляя в пародию элементы автопародии. Так, он уподобляет выпавшие по причине драчливости зубы ворчливой супружеской паре (из воспоминаний сестры У. Вордсворта Дороти известен факт этого недуга С. Т. Колриджа еще с молодости). Далее он называет болезнь, обездвигивающую ноги, анти-Фидием. Своим искусством великий скульптор оживлял мертвый камень, а болезнь, напротив, превращает тело в мрамор («Болезнь! Подлый анти-Фидий! Что за ноги! /

Обратила мои живые конечности в мраморные колышки» (CPW, 2, 980)). Этот ироничный бурлеск был записан С. Т. Колриджем в книге лекций Лондонского университета, в котором доктрина ассоциаций Д. Хартли была утверждена как незыблемая научная основа. Пародия на И. Фихте представлена в оригинальной форме монолога фанатика фихтеанского субъективизма, грамматиста и проректора гимназии Кверкопфа фон Клюбетика. Используя термины грамматики для гротескного изображения противоречивости, абсурдности аргументов И. Фихте в пользу отождествления абсолюта с «я», С. Т. Колридж показывает опасность вырождения подобной теории в свою противоположность — обезличивание человека во имя высшей цели. Характерно, что именно этот зыбкий тезис И. Фихте (происхождение «не-я» из «я») привел к парадоксам философского обоснования свободы в поздних работах немецкого идеалиста (обоснование отказа от личной свободы в условиях общинного устройства государства во имя свободы коллективной)¹. «Настоящий бурлеск о фихтеанском эгоизме (*Fichteian Egoismus*), возможно, удивит некоторых из тех, кто изучал его систему, а тем, кто не знаком с ней, покажет нечто вполне похожее на фихтеанский идеализм настолько, насколько этого можно ожидать от карикатуры», — такими словами предварил С. Т. Колридж свою пародию и в подзаголовке дал ей название: «Категорический императив, или Возвешение нового тевтонского Бога». Истеричный грамматист возвещает о восхождении на трон «Бога инфинитива» и чествует этот знаменательный факт дифирамбической речью: «Я, я, я! Я есть я! / Форма и субстанция, что и почему, / Когда и где, низ и верх, / Внутреннее и внешнее, небо и земля, / Я, ты и он, и он, ты и я, / Все души и все тела — это я, тождественное я! / Все я — это я! /... / Я лексикона всего мира — основа! Всей вселенной — осязание, звук, свет. /... / Аккузатив плохого, номинатив правильного, / И во всех случаях — падеж Абсолюта! / Самоуправляемый, я склоняю все» (CPW, 2, 981–982).

Следующая группа фрагментов имеет значение дополнительных зарисовок к философским одам С. Т. Колриджа. Будучи увеличенными объемными кадрами из более крупных стихотворных полотен, они проясняют оттенки смысла образной символики в поэзии 1800–1816 гг. Целая серия фрагментов посвящена описанию центральных символов моря, луны, гор, неба и земли, видам природы, которые С. Т. Колридж называет иероглифами жизни. «Море... вот пересекает острие сильного ветра, вот мягко плывет с течением ветра, вот посылает дико-причитаю-

¹ Гайденок П. П. Парадоксы свободы в учении Фихте. М., 1990. С. 91.

щий звук», «Луна... она заливает светом сапфировое небо, деревья, травы, змееподобный ручей, озеро без единой морщинки, чей сильный шепот отзывается в нем». Эти образы — символы, наполненные философским смыслом, обретают прежний и новый смысл в оде, написанной в преддверии нового периода творчества — «Оде спокойствию» (1801). В продолжение образной символики «Старого морехода» жизнь в море ассоциируется с жутким сном, память о котором гнетет сознание лирического героя. Покинув грозную стихию, он сходит на берег в поисках спокойствия («Покинув море, на берег сошел, / От шторма грозного я вовремя ушел»^{*}). Противопоставление состояния покоя состоянию лихорадочной тревоги, «славе и успеху» означает противопоставление гармонии разладу, истины — иллюзии, вечного — преходящему («Спокойствие! ты лучше всех, / Лучше, чем слава и успех! / Со мной сейчас ты и всегда, / Мне не изменишь никогда»^{*}). Спокойствие — это активное состояние созидющего, творящего духа, а не пассивное созерцание («Душевный труд, сердечный пыл / Навек тебе я подарил!»^{*}). Неслучайно спокойствию противопоставлена лень, которой оно может обернуться в случае духовного бездействия («...лень / тебя преследует, как тень»^{*}). Оно исключает и отречение от земных тревог и проблем, будучи неустанным созиданием гармонии и истины в сфере скрытых сущностей в условиях, когда явления и сущности находятся в разладе. С. Т. Колридж создает волшебную по пластике, мелодии и зримой выразительности сцену осуществления гармонии, открываемой спокойствием — состоянием скрытой активности духа. Сцена пробуждения природы, иероглифа жизни, выражена в ритме непрерывного движения на земле и под небом (чередование строк с описанием земли и неба создает эффект гармонии пространства и движения), освещена лунным светом (символ прозрения) и венчается созвучием мелодии ума и сердца и света, скользящего в облаках. Спокойствие в этих строках обретает значение персонифицированного символа, и это новое явление в поэтическом мышлении С. Т. Колриджа, опасное возможностью превращения реально-символического образа в абстрактно-аллегорический. Потеря связи идеальной сущности и действительного явления разбивает цельность реального мира, разрушает жизнь. Идеал тогда превращается в абстракцию, а явление — в призрак («крадется призрак вслед плывущим пузырям»^{*} — образ странный, но очень значимый в оде). Для С. Т. Колриджа это состояние равносильно смерти. Смерть — потеря живой связи идеи и образа, материи и духа, идеала и действительности. В одном из фрагментов эта мысль уточняется: то, чего никогда нет, но только намеревается быть, «это не есть жизнь, /

^{*}Пер. С. Шахназарян.

О, безнадежная надежда и насмешка смерти!» (1804) (CPW, 2, 999). Так проясняется смысл образа праздной надежды в оде. Смерть в этом случае страшнее действительного небытия, это Сон-в-Жизни. Другой фрагмент раскрывает эту мысль («Я знаю не смерть, но сон, ощущаемый более ужасно, чем настоящая смерть. Никто не услышит мои стоны и не поднимет меня?»). В стремлении преодолеть состояние одиночества, утраты священной связи с целым поэт закликает, чтобы смерть обернулась жизнью, а одиночество — любовью («Приди, приди, холодный ветер декабря, / Вспыхни, как любовь-мысль, сквозь меня, смерть!»). Тиранией жизни оборачивается утрата надежды на осуществление целого во всем, которое однажды открылось внутреннему зрению («Тело, вечная тень конечной души, / Собственный символ души, образ себя самой, / Ее суть, но еще не она сама»). Тем не менее С. Т. Колридж сохранил верность идеалу. Его вдохновляла огромная книга символов — природа, которую он называет нежной няней («Природа! нежная няня, о возьми меня на колени / И Расскажи мне о моем Отце невидимом / Нежные сказки, и правду, что успокоит меня во сне / И оставит меня мечтающим» (CPW, 2, 1005)). Особая значимость образов спокойствия и надежды в философской проблематике поэзии С. Т. Колриджа с еще большей глубиной открывается в таких стихотворениях, как «Мнимая надежда» (1810) и «Верность идеалу» (1825). Борьба с тиранией бездуховной жизни — это борьба за истинную жизнь, озаренную божественным смыслом гармонии, целостности всего сущего, природы, человека, Бога, претворенной в воображении человека. Воля осуществляет веру, исполняет нравственную ответственность за спасение духовной, идеальной сущности мира. И, наконец, в одном из последних фрагментов, недатированном и опубликованном в 1893 г., есть определение философии С. Т. Колриджа: «Где бы я ни находил добро, правду, веру, / Я не спрашиваю имен — Дух Бога там! / Единосущная и неделимая троица. / Каждое само по себе и все в каждом смотри / В человеке и природе, это философия» (CPW, 2, 1011). Абсолютизация единого смысла и незначимость конкретных проявлений вещей в имени привела к разделению тождественного символа на абстракцию явления и персонификацию понятия.

В стихотворении «Фантом» (*Phantom*, 1804) внешний облик и внутренние сила земного шара контрастируют подобно времени и вечности, преходящих явлений и нетленной единой духовной сущности бытия: «Все видимое и подобное унеслось с земли, / Все случайное семьи и рождения, / Ушло. Не осталось ни следа / Чего-нибудь на том сверкавшем лице, / Выросшем среди треснувших камней, / Но все, что ей

принадлежит, — из единого духа;— / Она, она сама, и только она, / Сияла сквозь свое зримое тело» (*All look and likeness caught from earth, / All accident of kin and birth, / Had pass'd away. There was no trace / Of aught on that illumined face, // Upraised beneath the rifted stone, / But of one spirit all her own; — / She, she herself, and only she, / Shone through her body visibly*).

Одной из главных тем в поэзии С. Т. Колриджа 10–20-х гг. XIX в. является соотношение веры и морали. Стихотворение «Человеческая жизнь» (*Human Life*, 1815) с подзаголовком «Об отрицании бессмертия» (*On the denial of immortality*) опровергает теорию раздельного существования материи и духа, классический дуализм, согласно которому Бог только запустил Вселенную как сложный, подчиняющийся строгим законам порядка, симметрии, гармонии механизм, далее не принимая участия в деятельности материального мира. Аргументы С. Т. Колриджа вскрывают как гносеологические, так и онтологические противоречия подобных утверждений с позиции философской системы органического единства, согласно которой материя и сознание являют собой единосущностное целое, постоянно проявляющее и обретающее смысл с помощью созидательных волевых усилий воображения, воссоздающего во времени и пространстве смысловую связь бытия человека с божественной волей. Опровержение выстраивается по принципу риторической конструкции: ложные посылы оформляются как невероятные допущения — антитезы, выводы раскрывают противоречивость и абсурдность допущенного в результате доказательства от противного («Если умерев, мы прекращаем существование; если всеобщий мрак / Поглотит короткую вспышку жизни, мы живем, / Как летние порывы, внезапно рождающиеся и внезапно гибнущие, / Чьи звук и движение не одиноки, / Но являются всецелым бытием! Если дыхание / Есть сама жизнь, но не ее задача и покров, / Если даже душа, подобная Мильтону, могла знать смерть; / О человек! твой сосуд (корабль) бесцельный, бессмысленный, / Все еще странный жужжащий улей с фантомными целями! / Излишек ужасной активности Природы, / Которая, словно глядя на какую-то ночью завершаемую вазу, / Медленно отступая, с задумчивой паузой, / Неустанной рукой бессознательно ее формирует. / Пустой случай! аномалия ничтожности! / Если твое состояние так лишено корней, сущности, / Иди, взвесь свои мечты, и пусть твои надежды, твои страхи, / Сосчитаны и взвешены! — Твой смех и твои слезы / Имеют собственное значение, каждое способно создавать / И поддерживать друг друга! Почему радуется / Твое сердце светлой радостью для светлого блага? / Почему скрыто твое лицо под мантией страдальца? / Почему расточаются твои вздохи и твои плачущие голоса, /

Образ образа, гость гостеприимного эльфа, / Такая ли эта вещь, как твое чувство тепла и холода? / Что и где ты обрешь, если удержишь / Эти бесценные тени твоей собственной тени? / Будь печален! будь рад! будь ничем! ищи или остерегайся! / Ты не имеешь причины, зачем! Ты не можешь иметь ничего; / Существование твоего существования есть противоречие» (*If dead, we cease to be; if total gloom / Swallow up life's brief flash for aye, we fare / As summer—gusts, of sudden birth and doom, / Whose sound and motion not alone declare, / But are the whole of being! If the breath/Be Life itself, and not its task and tent, / If even a soul like Milton's can know death; / O Man! thou vessel purposeless, unmeant, / Surplus of Nature's dread activity, / Which, as she gazed on some night-finished vase, / Retreating slow, with meditative pause, / She formed with restless hands unconsciously. / Blank accident! nothing's anomaly! / If rootless thus, thus substanceless thy state, / Go, weigh thy dreams, and be thy hopes, thy fears, / The counter — weights! — Thy laughter and thy tears / Mean but themselves, each fittest to create / And to repay each other! Why rejoices / Thy heart with hollow joy for hollow good?/Why cowl thy face beneath the mourner's hood, /Why waste thy sighs, and thy lamenting voices, / Image of Image, Ghost of Ghostly Elf, / That such a thing as thou feel'st warm or cold? / Yet what and whence thy gain, if thou withhold / These costless shadows of thy shadowy self? / Be sad! be glad! be neither! seek, or shun! / Thou hast no reason why! Thou canst have none; / Thy being's being is contradiction*)). Протест против концепции безличного бесчувственного существования материи вне зависимости от духа, волевых усилий человека потрясает С. Т. Колриджа своей невероятной абсурдностью. В многократном повторении личного местоимения «твой» (*thy*) словно подчеркивается обращение к внутреннему миру человека, изолированному так же, как и божественная воля от влияния на развитие по своим замкнутым, скрытым и независимым законам материального мира.

В наиболее интенсивный период философско-теологического творчества С. Т. Колриджа (хайгейтский период: 1817—1834) в поэзию приносится не только более широкий круг проблем философского характера, но и оригинальное сочетание разнообразных форм стиха (монолог, диалог, исповедь), жанров (сонет, ода, сентенция), принципов композиции (антитетичная, триадная, тетрарная), образности (символы, аллегории). Принципиальная новизна стихотворений данного периода включает также лаконичное, углубленное обобщение тем и форм поэзии предшествующих периодов творчества С. Т. Колриджа. Условно можно выделить три группы стихотворений: умозрительные (рассуждение, спор, опровержение), художественно-описательные (развернутые символы, аллегории), философско-описательные (видения, персонафикации абстрактных категорий).

Стихотворение «Нубийская фантазия, или Поэт в облаках» (*Fancy in Nubibus, or the poet in the clouds*, 1817), написанное в жанровой форме шекспировского сонета, раскрывает этапы или разновидности творческого процесса. С. Т. Колридж последовательно, в восходящей смысловой гамме, перечисляет четыре варианта поэтической мысли: 1) основанной на произволе субъективной фантазии («Превратить изменчивые облака в то, что тебе нравится» (*To make the shifting clouds be what you please*)); 2) согласующейся с привычными образами фантазии других («Свое собственное причудливое сравнение выводить из формы фантазии друга» (*Own each quaint likeness issuing from the mould / Of a friend's fancy*)); 3) демонстрирующей работу первичного воображения, обнаруживающего условно метафорическое значение воспринимаемой картинки облака («Со склоненной головой видеть реки, текущие из золота / Между малиновых берегов; и затем путешественника, идущего / От горы к горе к Стране Облаков, стране, блистающей великолепием!» (*And cheek aslant see rivers flow of gold / Twixt crimson banks; and then, a traveller, go / From mount to mount to Cloudland, gorgeous land!*)); 4) обнаруживающей внутренний смысл, символическое значение образа при помощи объединяющей силы вторичного воображения («Или, внимая течению, с сомкнутыми очами, / Будь тем слепым певцом, который на берегу Хиоса / В глубоких звуках обретя внутренний свет, / Увидел Илиаду и Одиссею, / Достигни высот полнозвучного моря» (*Or list'ning to the tide, with closed sight, / Be that blind bard, who on the Chian strand / By those deep sounds possessed with inward light, / Beheld the Iliad and the Odyssee / Rise to the swelling of the voiceful sea*)). Таким образом, С. Т. Колридж представил яркое образное описание возможных ступеней достижения вершины поэтического творчества: через ощущение (*sense*), рассудок (*understanding*), фантазию (*fancy*) и воображение (*imagination*). Однако эти ступени не следуют друг за другом по принципу линейной иерархии, а соотносятся по принципу «тезис — антитезис» («ощущение — рассудок»), «мезотезис — синтез» (фантазия — воображение). С. Т. Колридж вместо классической триадной композиции сонета использует принцип тетрады в соответствии с универсальным способом философско-поэтического мышления, характерного для всего его творчества.

Стихотворения «Лимбо» (*Limbo*) и «Дальше некуда» (*Ne Plus Ultra*), написанные в 1817 г., в тетрадных записях С. Т. Колриджа следуют друг за другом, составляя своеобразный диптих, направленный против приверженцев «глупого и чувственного материализма, защитников принципа “все извне”» (*the partisans of a crass and sensual materialism*,

the advocates of the Nihil nisi ab extra) (CPW, 1, 429)). «Лимбо» можно назвать аллегорической сатирой, в которой критикуемый предмет, являющийся собой абстракцию, представлен в образе известного по поэме Д. Алигьери «Божественная комедия» места для некрещенных младенцев и язычников. В стихотворении, написанном героическим двустопом, за исключением последних четырех строк с опоясывающей рифмой, также вырисовываются три смысловые части: описание Лимбо — определение Лимбо (тезис, задающий антипример, разлад, дисгармонию, порождаемые нравственной слепотой, духовным заблуждением), описание Старика — определение осуществленного тождества человека-творца и Вселенной (антитезис, представляющий образец постижения внутренней сущности бытия), возвращение к контрастной оценке Лимбо и вывод о позитивном отрицании (логический синтез демонстрирует доказательство от противного). Образ Лимбо С. Т. Колриджа отличается от первого круга Ада Данте: пространство и время охвачены движением, лишенным смысла, беззвучным и бесплодным, ведущим к самораспаду на грани полубытия («Это странное место, это Лимбо! — не место вовсе / Хотя называется так; — где время и утомленное пространство, / Связанные полетом, с ночным ощущением исчезновения, / Борются за свое последнее содрогавшееся полубытие» (*Tis a strange place, this Limbo! — not a Place, / Yet name is so; — where Time and weary Space / Fettered from flight, with night-mare sense of fleeing, / Strive for their last crepuscular half-being*) (CPW, 1, 430)). Персонифицируя образы времени и пространства, С. Т. Колридж переосмысливает как традиционное сравнение времени с песочными часами, так и собственную антитезу лунного и дневного света, символизирующую во многих произведениях (прежде всего в «Старом мореходе») контраст между истиной и обманом. В данном случае распад бытия, лишенного осмысленности, способности к сущностному различению правды и обмана, выражается не только в образе бесцельно исходящего, как песок, времени, но и в тревожном отражении лунного света на дневных часах («Тощее пространство и скошенное время с обрубленными руками / Бесплодные и беззвучные, как сыпавшийся песок, / Не отмеченные переселением теней, — бессмысленные, они / Подобны лунному свету на циферблате дня!» (*Lank Space, and scytheless Time with branny hands/Barren and soundless as the measuring sands, / Not mark'd by lift of Shades, — unmeaning they / As moonlight on the dial of the day!*)). Однако тревожной картине Лимбо противопоставляется изображение старика «с неизменно возвышенным взором», который, подобно герою «Старого морехода», озаренный лунным светом, прозревает из глубины

своей духовной жизни, единосущной со всем миром, радость священной гармонии бытия («Но есть похожий на человеческое время / Старик с неизменно возвышенным взором, / Который прерывает свои земные заботы, чтобы всмотреться в небеса; / Но он слеп — такими глазами обладает статуя; — / Тем не менее, освещенный луной, он послушно повернул лицо, / И с лунным выражением лица вглядывается в орбиту, / Седой, лысеющий и высокий, / Он вглядывается неподвижно, пока его безглазое лицо не обретает единое зрение; / И поскольку оно исполнено спокойным видением, / Все его лицо кажется радующимся в свете! / Губы касаются друг друга, тело неподвижно — Ему открывается то, что открывает его!» (*But that is lovely-looks like Human Time, — / An Old Man with a steady look sublime, / That stops his earthly task to watch the skies; / But he is blind — a Statue hath such eyes; — / Yet having moonward turn'd his face by chance, / Gazes the orb with moon-like countenance, / With scant white hairs, with foretop bald and high, / He gazes still, — his eyeless face all eye; — / As 'twere an organ full of silent sight, / His whole face seemeth to rejoice in light! / Lip touching lip, all moveless, bust and limb — / He seems to gaze at that which seems to gaze on him.*)). Неприятие дуалистической картины мира, раздельного существования материи и духа, лишь отражающего и познающего внешний мир как объект, находит в этом стихотворении эмоционально-художественное опровержение. В финале Лимбо представлен «заточенным в берлогу», «заточившим дух в тюрьму», ведущим в бездну Ада пустого всеотрицания, позитивного отрицания («Не дано столь светлого видения Лимбо, в берлоге заточенного, / Окруженного стенами, и запершего дух в тюрьму, / Явным ужасом пустого всеотрицания, / Чья атмосфера возводит на престол эти привидения. / Слепящая мысль — является обреченной, тягостной скудостью, / Однако это все еще проклятие Чистилища; / Ад предвещает страхи потяжелее, / Страх — состояние будущего; — это позитивное Отрицание!» (*No such sweet sights doth Limbo den immure, / Wall, d round, and made a spirit-jail secure, / By the mere horror of blank Naught—at—all, / Whose circumambience doth these ghosts enthral. / A lurid thought is growless, dull Privation, / Yet that is but a Purgatory curse; / Hell knows a fear far worse, / A fear — a future state; — 'tis positive Negation.*)). С. Т. Колридж противопоставил внутреннему зрению, прозревающему сущность вещей, механическое скольжение взгляда в пространстве небытия, бессмысленное внешнее рассматривание поверхности предметов, порождающее иллюзии. Стихотворение имеет повествовательную основу, однако выстроено по законам риторического текста (посылка, опровержение посылки, аргументация выводов). В то же время оно согласуется с триадной композицией.

В отличие от «Лимбо» стихотворение «Дальше некуда» написано в форме прямой инвективы, состоящей из риторических восклицаний, назывных предложений обвинительного характера («Исключительный позитив ночи! / Враг света! / Единственная сущность судьбы! / Первобытная скорпионова дикость— // Одна разрешенная противоположность Бога! — / Густая темнота и полное невежество, / Собранные в одном скипетре, / Держателе преступного понимания — / Разрушитель — / Сущность, которая до сих пор отбрасывает тень смерти! — / Дракон нечестивый и падший — / Необнаруживаемый, / И скрытый, чье дыхание / Раздувает ветры и горячее в кострах Ада! / О! единственное отчаяние / Двух вечностей в небесах! / Единственное воспрещение всепрошающей молитвы, / Всесочувствующей! / Спасайся, обратившись к семи лампадам, / Никому из ангелов не открытых, / Спасайся, обратившись к семи лампадам, / Освещающим престол Господний (Небесный)» (*Sole Positive of Night! / Antipathist of Light! / Fate's only essence! primal scorpion rod — / The one permitted opposite of God! — / Condensed blackness and abysmal storm / Compacted to one sceptre / Arms the Grasp enorm — / The Interceptor — / The Substance that still casts the shadow Death! — / The Dragon foul and fell — / The unrevealable, / And hidden one, whose breath / Gives wind and fuel to the fires of Hell! / Ah! sole despair / Of both th'eternities in Heaven! / Sole interdict of all-bedewing prayer, / The all-compassionate! / Save to the Lampads Seven / Reveal'd to none of all th'Angelic State, / Save to the Lampads Seven, / That watch the throne of Heaven!*)). Как видно, С. Т. Колридж ставит знак равенства между рационалистическим материализмом и атеизмом, вновь подчеркивая противоестественную, кощунственную, адскую природу отрицания как философского принципа мышления. Характерной чертой творчества С. Т. Колриджа является поиск духовного спасения, нравственного просветления, преодоления заблуждения на пути к истине. В финале стихотворения, послужившего, по словам автора, иллюстрацией парадоксальности принципа позитивного отрицания, С. Т. Колридж называет путь к спасению богоподобной мысли человека — обращение к Богу. В подтексте образного строя последних строк прочитываются мотивы поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай». Отступничество человека, исповедующего критикуемую С. Т. Колриджем философскую систему, подобно восстанию Сатаны, виновника образования двух сфер вечности. Обретение же подлинной реальности возможно в молитве, возносящей к престолу Творца, освещенного светом священных лампад, символизирующих единосущность бытия, в котором духовная и материальная сферы составляют органическое целое, про-

исходящее из одного источника — воли Творца, открываемой человеку в процессе творческих усилий воображения. Сила молитвы знаменует непрерывающуюся связь человека с Богом, прерывателем которой намеревается стать атеизм. Строка о спасении светом лампад повторяется дважды, усиливая значение призыва. Осуждение умозрительного отрицания происходит в форме импульсивного перечисления обвинений за счет разносложных строк, восклицательных интонаций, варьирования рифмовки от смежной и перекрестной до опоясывающей и смешанной, но в итоге в качестве спасительного средства изображается животворящий акт духовного усилия.

Проблема определения жанровой природы философской поэзии С. Т. Колриджа затрагивается в стихотворении «Фантом, или Факт» (*Phantom or Fact*, 1826), написанном в форме диалога между автором и читателем. Автор описывает противоречивый процесс творчества, в котором вдохновение, происходящее из божественной силы любви, направляющей жизнь поэта, соприкасается с мгновениями реального времени, изменяющими и прерывающими единый целостный замысел автора в течение его воплощения. Романтическое двоемие переносится в сферу сознания и отражается в пересечении, конфликте и обретаемом тождестве времени и вечности, души и духа поэта. Вечность и целостность дробятся под воздействием отрывочных фрагментов времени, движения души автора, и в результате в поэтическом произведении остаются только фрагменты соприкосновения божественной сферы духовного существования (вечности) с земным пребыванием души, «документы» о жизни мечты поэта. Описание данного конфликта дается в первой реплике автора: «Прекрасная форма наполняет меня посреди сна, / И такой вдохновенный покой она привносит, / Нежную любовь, столь свободную от земного влияния, / Что я не в силах контролировать фантазию, / Это мой собственный дух, заново сошедший с небес, / Вселяющий свой кроткий путь в мою душу! / Но ах! перемена — она не мотивирована, и тем не менее — / Увы! ту перемену едва ли я смогу забыть! / То отступление назад, словно кто-то ошибся! / Тот утомленный, блуждающий, отрекающийся взгляд! / Все это было другим, черты, взгляд и вид, / И еще, я думал, я знал, это было одним и тем же!» (*A lovely form there sate beside my bed, / And such a feeding calm its presence shed, / A tender love so pure from earthly leaven, / That I unnethe the fancy might control, / 'Twas my own spirit newly come from heaven, / Wooing its gentle way into my soul! / But ah! the change — It had not stirr'd, and yet — / Alas! that change how fain would I forget! / That shrinking back, like one that had mistook! / That weary, wandering, disavowing look! / 'Twas all*

another, feature, look, and frame, / And still, methought, I knew, it was the same!)). У друга возникают недоуменные вопросы относительно определения рождающегося в результате подобного творчества поэтического произведения (возникали они и у современников, и друзей С. Т. Колриджа), не вмещающегося в рамки привычных жанровых разновидностей («Эта скачущая сказка чему принадлежит? / Это история? видение? или праздничная песня? / Или смесь из всего этого, внутри которой пространство / Времени помещает эту дикую губительную перемену?» (*This ridding tale, to what does it belong? / Is't history? vision? or an idle song? / Or rather say at once, within what space / Of time this wild disastrous change took place?*)). В ответ автор предлагает свой вариант определения поэтического жанра своих стихотворений: «Назови это моментальным произведением (такowymi они кажутся) / Эта сказка — фрагмент из жизни мечтаний; / Но имей в виду, что долгие годы привели к безмолвному спору, / И оно является документом мечты о жизни» (*Call it a moment's work (and such it seems) / This tale's a fragment from the life of dreams; / But say, that years matur'd the silent strife, / And 'tis a record from the dream of life*)). В отличие от формулировки жанра фрагмента немецкими романтиками, относившими его главным образом к роману «как истории души человеческой», С. Т. Колридж уточняет значение литературного жанра с точки зрения соразмерности искусства и жизни как двух сосуществующих ипостасей единого бытия, создаваемого Творцом и поэтом. Фрагмент фиксирует не только присутствие реального в идеальном («жизнь мечты»), но и длительный кропотливый процесс проявления идеального в реальном («мечта жизни»).

В стихотворении «Долг, переживающий любовь к себе» (*Duty Surviving Self-Love*, 1826) тема сочувствия освещается С. Т. Колриджем в контексте нескольких философских проблем: соотношения внутреннего состояния духовной жизни героя и внешнего положения вещей, покоя и движения, постоянства и изменчивости. Эти философские проблемы находят этическое осмысление: сравниваются такие свойства человека, как эгоизм и альтруизм, верность и отступничество, справедливость и несправедливость. В качестве универсального образа-символа, раскрывающего идею верной дружбы, основанной на любви и сострадании, выступает свет в трех состояниях: внутренний, отраженный и поглощенный. В любом из трех состояний свет обретает силу, поскольку, будучи направленным субъектом на объект, он не иссякает по причине неисчерпаемости, неуничтожимости, а напротив, приумножается, благодаря либо получению обратного импульса, либо восприятию объектом, способным как отражать, так и поглощать своей поверхностью

полученный поток света. Стихотворение с подзаголовком «Единственно верный друг подходящей к концу жизни. Монолог» (*The only sure friend of declining life, A Soliloquy*) предлагает рациональное объяснение необходимости делать добро, но тем не менее завершается эмоциональным призывом к альтруизму, не ведающему расчета и выгоды, действующему из природного нравственного побуждения: «Неизменным изнутри, обозревать все изменившимся вокруг, — / Пустой удел и тяжкая ноша, без сомнения. / Почему же тяготы других так беспокоят тебя? / Как только ты ощущаешь сочувствие, / Ты утаиваешь свою любовь или скрываешь свет? / Из эгоистического предположения о пренебрежении и неуважении к себе. / О, намного мудрее из элементарного стремления к свободе, / Сколько и на кого сможешь, — светить и не обращать внимания ни на что. / Не будет ли объект отраженным светом / Возвращать твое сияние или поглощать спокойно: / И, хотя ты наблюдаешь из спасительного тайника / За старыми друзьями, горящими тускло, как лампы в затхлой атмосфере, / Люби их за то, что они есть; не люби их меньше / Оттого, что для тебя они есть не то, чем были» (*Unchanged within, to see all changed without, / Is a blank lot and hard to bear, no doubt. / Yet why at others' wanings should'st thou fret? / Then only might'st thou feel a just regret, / Hadst thou withheld thy love or hid thy light / In selfish forethought of neglect and slight. / O wiselier then, from feeble yearnings freed, / While, and on whom, thou may'st — shine on! nor heed / Whether the object by reflected light / Return thy radiance or absorb quite: And though thou notest from thy safe recess / Old friends burn dim, like lamps in noisome air / Love them for what they are; nor love them less / Because to thee they are not what they were*).

В ином ключе рассматривается тема верности идеалам несмотря на неблагоприятные обстоятельства времени в стихотворении «Строки, навеянные последними словами Беренгария» (*Lines, suggested by the last words of Berengarius*, 1826). В непросвещенную, темную эпоху XI в. подвижник христианской веры стойчески защищал Христовы заповеди, несмотря на невежество окружения: «Тысячи возносились к небесам, никогда не узнав / Различия между ложью и правдой! / Ты сохранил трофеи не свои собственные, / Отстояв того, кто завоевал их, в одиноком противостоянии» (*And myriads had reached Heaven, who never knew / Where lay the difference 'twixt the false and true! / Ye, who secure 'mid trophies not your own, / Judge him who won them when he stood alone*).

В стихотворении «Два источника» (*The Two Founts*, 1826) с подзаголовком «Стансы, посвященные леди (миссис Адерс) с безупречной репутацией на ее выздоровление, из разъединяющей атаки боли»

(*Stanzas addressed to a lady (mrs. Aders) on her Recovery with unblemished looks, from a severe attack of pain*) сопоставляются два сопряженных друг с другом истока жизни — страдание как разъединяющая сила, и радость — сила, объединяющая родные души в единое целое. Страдание друга вызывает боль и сострадание поэта, знакомого по своему горькому опыту с трагедией разъединения со всем, что дорого в окружающем мире, вызываемой болезненным состоянием. Данный мотив развивается в поэзии С. Т. Колриджа еще с раннего сонета «Боль» и получает глубокое философско-эстетическое осмысление в стихотворении-беседе «Эта беседка — моя тюрьма», связанное с теорией воображения, и, как видно, продолжает волновать С. Т. Колриджа и в поздней лирике, приобретая философско-религиозный оттенок. В стихотворении появляется аллегорический образ карлика, читающего в сердце поэта, как в книге, его радости и горести и раскрывающего тайну двух источников жизни. Лирическая исповедь в сонете «Боль», полет воображения поэта в «Эта беседка...» сменяются объективацией откровения в персонифицированном образе «явившегося из страны снов» карлика, вещающего истину с высот сверхчувственного мира («В момент моей последней восстающей мысли о том, как это возможно, / Чтобы ты, чудесный друг, терпела такую муку, / Явился прямо из страны снов карлик, и он / Смог рассказать о причине, и узнал лекарство. / Он проник в мои мысли своим пристальным взором / Остановившимся на моем сердце; и прочитал громко, играючи / Его радости и горести, словно из книги: / И произнес хвалу, как тот, кто желает обвинить. / В каждом сердце (возвестил он) со времен Адамова грехопадения / Есть два источника, из страданий и из радостей! / Которые дают силу и тем сохраняются внутри!» (*'Twas my last waking thought, how it could be / That thou sweet friend, such anguish should'st endure; / When straight from Dreamland came a Dwarf, and he / Could tell the cause, forsooth, and knew the cure. // Methought he fronted me with peering look / Fix'd on my heart; and read aloud in game / The loves and griefs therein, as from a book: / And uttered praise like one who wished to blame. // In every heart (quoth he) since Adam's sin / Two Founts there are, of Sufferings and of Cheer! / That to let forth, and this to keep within!*)). Однако героиня, которой посвящено стихотворение, совершенна, ангельски прекрасна и не заслуживает страданий: «Но та, чей облик я нахожу изображенным здесь, // Всех одаривает только из источника радости, / Только этот источник открыт, не горестями / Наполненный или установленный изнутри...» (*But she, whose aspect I find imaged here, // Of Pleasure only will to all dispense, / That Fount alone unlock, by no distress / Choked or turned inward...*). Возвышен-

ное описание Элизы завершает неопределенная сентенция о необходимости преодоления боли, которой ни с кем нельзя делиться, дабы облегчить собственные страдания, поскольку в этом случае боль возвратится в результате сострадания.

Стихотворение «Бездомный» (*Homeless*, 1826) контрастно изображает два противоположных состояния человека в рождественский день: радость единения и боль разъединения («О Рождество! Счастливый день! / Благословение свыше / Для того, кто имеет счастливый дом / И любовь, возвращаемую любовью! / О Рождество! О мрачный день, / Закубрина на дротике памяти, / Для того, кто в одиночестве бредет по жизни, / Покинутый в сердце» (*O! Christmas Day, Oh! happy day! / A foretaste from above / To him who hath a happy home / And love returned from love! / O! Christmas Day, O gloomy day, / The barb in Memory's dart, / To him who walks alone through Life, / The desolate in heart*)).

Одним из этапных произведений во всем поэтическом творчестве С. Т. Колриджа можно назвать стихотворение «Сад Боккаччо» (*The Garden of Boccaccio*, 1828). Оно являет собой целостный итог философско-эстетических открытий С. Т. Колриджа на протяжении долгого пути к обретению гармонии в искусстве и жизни. Композиционно оно напоминает стихотворения-беседы и включает четыре части: картина настоящего, воспоминание, творческий акт воображения, перенесение из действительной реальности в созданную воображением. Как видно, в последней части стихотворения С. Т. Колридж отступает от сюжетного принципа стихотворений-бесед, в которых финал венчало возвращение из мира воображения в изначальную действительность, преображенную новым видением и знанием. В первой части поэт описывает состояние одиночества и гнетущей опустошенности: «Недавно, в один из тех самых тяжелых часов, / Когда жизнь кажется лишенной всех сил дружелюбия, / В ужасном состоянии, не знавший которого, / Может благословить свою счастливую судьбу, я был один; / И, дабы обрести облегчение в бормочащей речи, / Воззвал к прошлому для размышления о радости или горе, / Напрасно! Лишенный в равной мере и горя и радости, / Я присел и съелся от своей собственной пустоты! / И в таком состоянии почувствовал вялую неотступную боль, / Которая одна, казалось, разбудила все дремлющее до тех пор...» (*Of late, in one of those most weary hours, / When life seems emptied of all genial powers, / A dreary mood, which he who ne'er has known / May bless his happy lot, I sate alone; / And, from the numbing spell to win relief, / Call'd on the Past for thought of glee or grief. / In vain! bereft alike of grief and glee, / I sate and cow'r'd o'er my own vacancy! / And as I watch'd the dull continuous ache, / Which all else slumb'ring, seem'd alone to wake...*)).

Далее происходит медленное погружение в мир видения: из небытия, опустошенной действительности сначала неясно, потом все более отчетливо проявляются образы волшебного, но абсолютно зримого и осязаемого сада Боккаччо. Поводом к открытию внутреннему зрению поэта прекрасной картины явился рисунок сада Боккаччо, оказавшийся на письменном столе и случайно привлечший его внимание, подобно изображению танцующих девушек и юношей в «Оде греческой вазе» Дж. Китса: «О друг! Долго еще желая увидеть сокровище, / И утешиться молчанием, которое слова не в силах выразить, / Я взглянул на изображенный уверенной рукой / Прекрасный рисунок твоих владений на моем письменном столе» (*O Friend! Long want to notice yet conceal, / And soothe by silence what words cannot heal, / I but half saw that quiet hand of thine / Place on my desk this exquisite design*). В качестве друга, с которым поэт постепенно вступает в беседу, далее называется непосредственно Дж. Боккаччо — автор произведения, по мотивам которого нарисована живописная иллюстрация, захватившая внимание С. Т. Колриджа и вдохновившая его на создание поэтической иллюстрации, помещенной в контекст творческого процесса воображения. Таким образом, можно провести своеобразную параллель между мотивами и компонентами изображения творческого процесса во фрагменте «Кубла Хан» и в «Саде Боккаччо», поскольку в обоих случаях присутствует автор замысла творения (божественный сон о дворце Кубла Хана — созданный Дж. Боккаччо литературный памятник), первичное воплощение замысла (построенный Кублой дворец — живописная иллюстрация на письменном столе поэта), далее процесс вторичного воплощения замысла творения, органично вырастающего из видения (образы дворца и сада Боккаччо в стихотворениях поэта) и, наконец, полное слияние творческой мысли с воссозданным образом, синтез чувства и мысли, идеи и образа, вечности со временем, идеала с действительностью, а в результате радость обретенной единосущной реальности в финале. Магическое слияние образа на картине с внутренним миром поэта предваряет переход к воспоминаниям о самых значительных этапах духовной жизни, становлении поэтического творчества: «Рассматриваемая ленивым взглядом своей молчаливой властью / Картина проскользнула в мое внутреннее видение. / Волнующая теплота постепенно разлилась в душе моей, / Слово пальцы инфанты коснулись моей груди. / И один за другим (я не знаю откуда) принесли / Все духи той силы, которая пробуждала мою мысль / В самоотверженном детстве к новому миру, полному / Чудес и утрат своих собственных фантазий; / Или очаровывала

мою юность, которая, воспламеняясь от небесного огня, / Спешила любить, и искала форму для любви, / Или придавала блеск серьезным шуткам / Зрелости, размышляющей над тем, что есть человек и откуда он!» (*Gazed by an idle eye with silent might / The picture stole upon my inward sight. / A tremulous warmth crept gradual o'er my chest, / As though an infant's finger touch'd my breast. / And one by one (I know not whence) were brought / All spirits of power that most had stirr'd my thought / In selfless boyhood, on a new world tost / Of wonder, and its own fancies lost; / Or charm'd my youth, that, kindled from above, / Loved ere it loved, and sought a form for love; / Or lent a lustre to the earnest scan / Of manhood, musing what and whence is man!*). Далее следует глубокое осмысление процесса становления собственного поэтического дара, отличительной особенностью которого является органическое слияние с философской мыслью. С. Т. Колридж вспоминает основные виды средневековой поэзии, предвещающей ренессансное искусство поэтического слова: «Дикая сила скальдов, которые в источенных морем пещерах / Разучивали воинственное заклинание ветров и волн; / Или судьбоносный гимн тех прорицательниц, / Которые звали Герту в глубоких лесных чашах; / Или песнь менестреля, украшавшая пиршество барона; / Или поэзия великого города — монаха и священника, / Судьи, мэра и многочисленной гильдии ремесленников, долгой чередой / Следующей в величественную церковь в великий святой день» (*Wild strain of Scalds, that in the sea-worm caves / Rehearsed their war-spell to the winds and waves; / Or fateful hymn of those prophetic maids, / That call'd on Hertha in deep forest glades; / Or minstrel lay, that cheer'd the baron's feast; / Or rhyme of city pomp, of monk and priest, / Judge, mayor, and many a guild in long array, / The high-church pacing on the great saint's day*). В продолжение исторического экскурса в развитие европейской поэзии С. Т. Колридж отмечает в качестве истока своей поэзии философию: «И многие стихи, которые я пел для себя, / Вызывали слезы, уносящие острую боль, / Стихи о надеждах, которые я обновлял в молениях. / И, последнее, ныне заботливая хозяйка со спокойным выражением лица, / Все еще лучезарная, но без земного блеска, / Которой, словно ребенок-паж, мое детство служило / Даже на рассвете моей мысли — философия; / Хотя тогда не осознавая себя, благодарение богу, / Она не начертала никакого другого имени, кроме как поэзия; / И, подобно дару небес, в веселье, полном жизни, / Только что сойдя с колен матери, / Залепетала и заиграла с птицами, цветами и камнями, / Слово прекрасно знакомая с дружными играми эльфов, / И жизнь являла собой одну лишь невинность» (*And many a verse which to myself I sang, /*

That woke the tear yet stole away the pang, / Of hopes which in lamenting I renew'd. / And last, a matron now, of sober mien, / Yet radiant still and with earthly sheen, / Whom as a faery child my childhood woo'd / Even in my dawn of thought — Philosophy; / Though then unconscious of herself, pardie, / She bore no other name than Poesy; / And, like a gift from heaven, in life's glee, / That had but newly left a mother's knee, / Prattled and play'd with bird and flower, and stone, / As if with elfin playfellows well known, / And life reveal'd to innocence alone). Опыт первичного воображения, отталкивающегося от работы памяти, послужил необходимым условием и толчком к обретению нового видения поэта, поначалу случайно обратившему внимание на обыкновенную иллюстрацию сада Боккаччо и связавшим контрастными ощущениями, с одной стороны, свое настроение, с другой — свое восприятие изображенной картины. Преображение внутреннего видения подчеркивается троекратным повтором слова «сейчас» (*now*), характерного для обозначения столь кульминационного момента: «Благодарю, величавый мастер! Сейчас я могу разглядеть / Твое волшебное творение глазами художника, / И все возродилось! И сейчас, с проясненным взором, / Сейчас бродить по Раю, созданному твоей рукой; / Воздавать хвалу зеленым аркам, в прозрачном источнике / Видеть мельканье теней пробегающего оленя; / И с любезной нимфой я наклоняюсь / И черпаю хрусталь с бездонного бассейна» (*Thanks, gentle artist! Now I can descry / Thy fair creation with a mastering eye, / And all awake! And now in fix'd gaze stand, / Now wander through the Eden of thy hand; / Praise the green arches, on the fountain clear / See fragment shadows of the crossing deer; / And with that serviceable nymph I stoop / The crystal from its restless pool to scoop*). Переход к этапу вторичного воображения связан с моментом перемещения поэта из действительного мира в мир воображаемый, преодоления пространственного и временного барьеров, совмещения внешнего и внутреннего зрений, взаимовоплощения двух реальностей в одном целом: «Я больше не смотрю! Я сам нахожусь там, / Сажу на земляном дерне, и владею пиром. / Это я перебираю струны лютни, вторящей любви, / Или гляжу на поющую деву с пристальным взором; / Или замираю и слушаю звенящие колокольчики / Из высокой башни и думаю о том, что там ее обитель. / Я стою, одержимый душой старого Боккаччо, / И вдыхаю воздух, как жизнь, что волнует мою грудь» (*I see no longer! I myself am there, / Sit on the ground-sward, and the banquet share. / 'tis I, that sweep that lute's love-echoing strings, / And gaze upon the maid who gazing sings; / Or pause and listen to the tinkling bells / From the high tower, and think that there she dwells. / With old Boccaccio's soul I stand possess, / And breathe an air like*

life, that swells my chest). Образ поющей девы напоминает абиссинскую деву, поющую о горе Аборе в «Кубла Хане». Можно допустить, что обе героини играют связующую роль между автором, воссоздающим мир поэзии (вторичным автором), автором, некогда сотворившим его впервые (первичный автор), и синкретичным автором, вспоминающим, воссоздающим и творящим одновременно. Описание Флоренции имеет столь же символический смысл, как и описание окрестностей дворца Кубла Хана. Это развернутая картина, символизирующая посредством ритма, звуко-цветовой гаммы эпитетов, метафор, аллегорических образов мир творчества, поэзии, гармонии — своеобразный прообраз «Эдема»: «О Флоренция! с тосканскими полями и холмами / И знаменитым Арно, напоенным их ручейками; / Ты — ярчайшая звезда в созвездии блистательной Италии! / Все сокровища твои — роскошные, украшенные, народные, / Золотая пшеница, олива и вино. / Волшебные города, изысканные особняки, старинная знать, / И леса, в которых среди гущи листвы / Угрюмый боров слышит далекий горн, / И точит свои клыки против острого шипа; / Дворец Палладина с просторными залами; / Фонтаны, где любовь возлежит, внимая звукам ниспадающих вод; / Сады, в которых мост перебрасывает свой воздушный пролет, / И природа создает свой счастливый дом в гармонии с человеком; / Где много великолепных цветов, в свой срок вспоенных / Собственным ручейком, на своем блестящем ложе, / Плетут мраморную корзинку или наклоняют свои головки, / Подражая плакальщицам, которые с открытым покрывалом / Плачут, роняя мелкие драгоценные камни — подарки рассвета; — / Твои — все радости, твоя — каждая муза; / И более всего, объятия и сплетение всего со всем в радости и звенящем танце!» (*O Florence! with the Tuscan fields and hills / And famous Arno fed with all their riils; / Thou brightest star of star—bright Italy! / Rich, ornate, populous, all treasures thine, / The golden corn, the olive, and the vine. / Fair cities, gallant mansions, castles old, / And forests, where beside his leafy hold / The sullen boar hath heard the distant horn, / And whets his tusks against the gnarled thorn; / Palladian palace with its storied halls; / Fountains, where Love lies listening to their falls; / Gardens, where flings the bridge its airy span, / And Nature makes her happy home with man; / Where many a gorgeous flower is duly fed / With its own rill, on its own spangled bed, / And wreathes the marble urn, or leans its head, / A mimic mourner, that with veil withdrawn / Weeps liquid gems, the presents of the dawn; / Thine all delights, and every muse is thine; / And more than all, the embrace and interwine / Of all with all in gay and twinkling dance.*). Изображение развернутой картины Флоренции основано на том же тетрадном построении,

какое отмечалось ранее в сонетах и стихотворениях-беседах. В начале присутствует обращение к городу (или родному месту, ручейку — в сонетах), затем перечисление эпитетов с оценочным значением общего характера (прекрасный, роскошный, сияющий), далее наступает перечисление конкретных образов, ассоциирующихся с названным городом (или местом), ритмически динамичное чередование фрагментарных сцен и, наконец, обобщающий синтез общего с частным, абстрактного с конкретным — определениями реального образа, становящегося символом гармонии всего со всем. В соответствии с данным принципом философско-художественного мышления С. Т. Колриджа происходит сопряжение аллегорий, персонифицирующих абстрактные явления («Любовь, внимающая звукам фонтана»), метафорических аллегорий, играющих роль кеннингов (роса — «подарок рассвета») и символов, венчающих процесс слияния конкретных образов с идеальным смыслом (символом становится Флоренция). Движение поэтической мысли от частного к общему и единому отражается и на ритмической картине стиха: от плавной замедленной мелодии к дробной динамике, конденсирующей передачу конкретных явлений, до полнозвучной, многоголосной динамично-величавой музыкальной композиции, сплетающей воедино несколько мелодий. Образ Дж. Боккаччо — исторической фигуры прославленного поэта и писателя эпохи «треченто», с одной стороны, и фигуры, символизирующей боговдохновенного творца, подобного поэту, «напоенному млеком рая», из «Кубла Хана», с другой стороны, предваряет призыв, обращенный к внимающим читателям и зрителям, к воображению которых обращено все стихотворение: «Смотри! Сам Боккаччо сидит, развернув на коленях / Вновь найденный свиток старых «Метаморфоз»; / Но из окутывающей его мантии, у самого сердца, / Всматривается в священную книгу Овидия о сладкой боли любви! / О всеприсутствующий и всесвязующий мудрец, / Пусть продлится мое обладание этим миром, чтобы заучить наизусть твою прихотливую страницу, / Где полускрытый фантастический взор видит / Фавнов, нимф, крылатых ангелов, благосклонных к твоей музе! / Позволь мне еще смотреть на их шалости в твоём саду, / И разглядеть в одетой в костюм Дианы среди рядов / Пышных виноградных лоз некую деву, наполовину верящую / В пламень целомудрия, печалящего ее возлюбленного, / С тем лукавым сатиром, подглядывающем сквозь листья!» (*See! Boccace sits, unfolding on his knees / The new-found roll of old Metamorphoses; / But from his mantle's fold, and near the heart, / Peers Ovid's Holy Book of Love's sweet smart! / O all-enjoying and all-blending sage, / Long be it mine to con thy*

mazy page, / Where, half conceal'd, the eye of fancy views / Faunts, nymphs, and winged saints, gracious to thy muse! / Still in thy garden let me watch their pranks / And see in Dian's vest between the ranks / Of the trim vines, some maid that half believes / The vestal fires, of which her lover grieves, / With that sly satyr peeping through the leaves.). Вечная сила искусства подчиняет своей власти и время, и пространство, возрождая жизнь в новом качестве: источник вдохновения для Дж. Боккаччо — Овидий, для С. Т. Колриджа — Дж. Боккаччо. В отличие от фрагмента «Кубла Хан», стихотворение «Сад Боккаччо» завершается не в кульминационный момент описания вдохновенного поэта, узревшего и завещавшего божественный огонь поэзии, красоты и истины, но в миг нового возвращения в сотворенный поэтом мир как в абсолютную реальность, исполненную живой силой непрерывного движения в поисках ускользающей, манящей, неизменной и одновременно изменчивой гармонии красоты.

Персонифицированные образы любви, надежды и терпения рассматриваются в стихотворении «Любовь, надежда и терпение в образовании» (*Love, Hope and Patience in Education*, 1829). С. Т. Колридж использует школьные предметы для описания взаимосвязи человеческой жизни и духовных качеств: подобно тому как «старый атлас» вмещает в себя «звездный глобус небес», образование основывается на терпении, любви и надежде: «Никогда не покидай их! Если Надежда простерта во лжи, Любовь чахнет и умирает. / Но Любовь искусна и доказывает своим существованием, что Надежда еще жива; /.../ Так Любовь возвращает Надежде то, что Надежда первой дала Любви. /.../ И затем с улыбкой статуи, силой статуи, / Встает согласная, безгневная сестра, Терпение; /И поддерживая обеих (сестер) осуществляет их работу» (*O part them never! If Hope prostrate lie, Love too will sink and die. / But Love is subtle, and doth proof derive / From her own life that Hope is yet alive; / ... / Thus Love repays to Hope what Hope first gave to Love. / ... / Then with a statue's smile, a statue's strength, / Stands the mute sister, Patience, nothing loth, / And both supporting does the work of both*). Выстраивается характерная триада понятий, каждое из которых самостоятельно, но в то же время связано с другим и происходит из целого. Однако, как видно, синтезирующей силой названо терпение. Небольшое по объему (11 строк) стихотворение «Небеса глаголят» (*Coeli Enarrant*, 1830) (полная фраза звучит так: *Coeli enarrant gloriam Dei* — «Небеса глаголят о славе Божьей» (Гарэн, 139)), написанное героическим куплетом, не считая последнюю строку, вновь подчеркивает необходимость волевого усилия человека в проявлении, сохранении и воплощении божественного замысла мироздания. Метафорический образ неба и звезд как писем Господних

обретает смысл только при условии непрерывающейся духовной связи человека и Бога, их со-бытия и со-творчества. В случае утраты понимания этой вечной связи явления теряют свою осмысленность в восприятии пассивно созерцающего наблюдателя. Небеса выступают в роли Отца — создателя мироздания, а звезды — как алфавит языка, на котором записаны заветы Господа: «Звезды, встающие, как на гравюре, / Посреди звенящей тишины на темном лике небес, / Словно тайно сговорившиеся разведчики, / Доверительно подмигивают друг другу! / Отвернись от этого чуда (предзнаменования) — и все опустеет наверху! / Не будет алфавита созвездий на небе: / Небеса окажутся только одной большой черной буквой, / И, как младенец, под ударом своего наставника, / Пронзительно прокричат однажды свой завет и свой страх — / Земной мир ныне учится читать верно, / И звать своим гласом голосов!» (*The stars that wont to start, as on a chase, / Mid twinkling insult on Heaven's darken'd face, / Like a conven'd conspiracy of spies / Wink at each other with confiding eyes! / Turn from the portent-all is blank on high, / No constellations alphabet the sky: / The Heavens one large Black Letter only show, / And as a child beneath its master's blow / Shrills out at once its task and its affright — / The groaning world now learns to read aright, / And with its Voice of Voices cries out!*).

Четверостишия «Милосердие в мысли» (*Charity in Thought*, 1830) и «Желание» (*Desire*, 1830) относятся к умозрительным философским определениям абстрактных понятий в стихотворной форме. Так, желание называется производным любви, «отражением нашего земного состояния» и «переводом с языка сердца» («Где настоящая любовь пылает, там желание — из чистого пламени любви; / Оно является отражением нашего земного состояния, / Которое обретает свое значение из более благородной части, / И переводит язык сердца» (*Where true Love burns Desire is Love's pure flame; / It is the reflex of our earthly frame, / Thet takes its meaning from the nobler part, / And but translates the language of the heart*)). Стихотворение «Противоположность любви и дружбы» (*Love and Friendship Opposite*, 1830) своей аргументацией предложенного тезиса схоже с отрывком из «Застольных бесед» на ту же тему: «Симпатия создает дружбу; но в любви присутствует разновидность антипатии, или противоположного переживания (*passion*). Каждый стремится быть другим, и оба вместе становятся одним целым» (ТТ, 131). Запись сделана в тот же 1830 год — 27 сентября. Правило единства противоположностей дополняется в стихотворной версии акцентом на некоторые из тонкостей эмоционального переживания состояния дружбы и любви, происходящих из разных источников, препятствующих друг

другу: «Ее привязанность может отличаться от твоей по степени, / При условии, что они (привязанности) — одного порядка; / Но Дружба, какой бы нежной она ни была, / Не дает согласия в Любви, хотя и облагороженной ею. / Любовь, которая не встречает Любви, верно проявляющей ее, / Стыдится себя и теряется: / Если ты не можешь возвысить ее до своего состояния чувств, / Ты должен сам снизойти до ее состояния» (*Her attachment may differ from yours in degree, / Provided they both of one kind; / But Friendship, how tender so ever it be, / Gives no accord to Love, however refined. / Love, that meets not with Love, its true nature revealing, / Grows ashamed of itself, and demurs: / If you cannot lift hers up to your state of feeling, / You must lower down your state to hers*). Аналогичные явления не могут составить антитетичной пары, достигаемой противоречивого согласия — синтеза.

Новый смысл приобретает символика дневного света в стихотворении «Воздержанность» (*Forbearance*, 1832). В отличие от «Старого морехода», где свет дня ассоциируется с обманом, иллюзией, наказанием в противоположность лунному свету — символу откровения, здесь дневной свет сопрягается с природной добродетелью, спасающей от греховных, преступных побуждений. Стихотворение имеет форму заповеди, призывающей человека к спасению души, возможному на пути верности заветам Бога. Метафорой жизни выступает корабль, традиционный образ судьбы, бытия в английской литературе, характерный для поэтического мира С. Т. Колриджа. Гниение корабля ассоциируется с распадом жизни, пораженной злыми помыслами и делами, от которых следует освободиться, смирив гордыню, вспомнив о божественном замысле человека и мира: «Кротко я принял то, что стремительно пришло, / И без насмешки простил: Поступи и ты так же. / Зло, заставившее тебя думать об искре кошачьего глаза, / Которую ты не видишь, не было тьмой твоего собственного сердца. / Твое собственное острое чувство зла, жаждущее греха, / Бойся его — самовоспламеняющейся искры, / Которая, поглощая, ослепит тебя своим блеском / Или задушит тебя зловонным воздухом. / Погаси пожар, / И вскоре проветренный дух обретет / Свой природный дневной свет. Если враг узнает, / Или хуже, чем враг, ставший чужим друг, / О ребре грязного гниения в крепком хребте твоего корабля, / Считай это посланием Господа, и в смиренной гордыни / С твердым сердцем замени его; Твои ворота — / Отдай ему гнилой старый лес для его болей!» (*Gently I took that which ungently came, / And without scorn forgave: — Do thou the same. / A wrong done to thee think a cat's-eye spark / Thou wouldst not see, were not thine own heart dark. / Thine*

own keen sense of wrong sense of wrong that thirsts for sin, / Fear that — the spark self-kindled from within, / Which blown upon will blind thee with its glare, / Or smother'd stifle thee noisome air. / Cleap on the extinguisher pull the blinds, / And soon the ventilated spirit finds / Its natural daylight. If a foe have kenn'd, / Or worse than foe on alienated friend, / A rib of dry rot in thy ship's stout side, / Think it God's message, and in humble pride / With heart of oak replace it; — thine the gains — / Give him the rotten timber for his pains!). С. Т. Колридж отличает представление о зле, мотивированное предрассудком («искра кошачьего глаза»), от зла, рождающегося неосознанным, бесцельным в тайниках подсознания из малой искры, способной разгореться в гибельный пламень. Зло происходит не извне, а изнутри. Своеобразным влиянием научных представлений времени на поэтический язык С. Т. Колриджа можно считать пример с огнетушителем, гасящим огонь (научные труды по пневмохимии Х. Дэви, друга С. Т. Колриджа).

«Явление и исчезновение любви» (*Love's Apparition and Evanishment*, 1833) — стихотворение с подзаголовком «Аллегорический романс» (*allegoric romance*), является трагическим переосмыслением темы взаимосвязи надежды и любви в жизни человека, утратившего связь с миром, цель и осмысленность существования. Если в стихотворении 1829 г. на эту тему любовь оживляла надежду своим драматическим, но реальным опытом жизни, то здесь любовь, исходящая из мертвой жизни, способна только вновь погасить надежду. Несмотря на подзаголовок, повествовательный аллегорический сюжет о судьбе персонифицированных состояний души человека вплетен в лирический монолог героя, сравнивающего себя и свою судьбу с одиноким арабом и оставленным караваном: «Как одинокий араб, старый и слепой, / Оставивший некий караван позади, / Сидящий возле разрушенного колодца, / Где засыпанные песком виперы греются и пухнут; / И теперь он держит свою преклонную голову косо / И слушает человеческий голос — тщетно! // И теперь помощь, которую одни небеса могут даровать, / Отворачивает свой незрячий лик от неба выгоды ради; Даже так, в рассеянном состоянии, один знойный час, / Оставляющий мой взгляд на увядающем растении, / С низко склоненной головкой, в беседке моего сада, / Я пресыщен на ложе из ромашек; / И если это был запредельный сон, возможно, / Пролетевший через ленивый мозг, на время / Я видел болезненный покой с бесцельной сферой деятельности, / В моем собственном сердце; или то был в самом деле транс, / Обративший мои глаза вовнутрь — ты, о добрая надежда, / Старшая сестра любви! тебя я увидел, / Одетую, как подружка невесты, но всю бледную и холодную, / С утратившими

розовый цвет щеками, всю бледную и холодную и тусклую, / Лежащей безжизненно у моих ног! / И затем пришла любовь, сифида в свадебном убранстве, / И встала рядом со мной; / Она склонилась и поцеловала губы своей сестры, / Как обычно. / Увы! холодное дыхание / Восстало из жизни в смерти / Чтобы вновь убить надежду» (*Like a lone Arab, old and blind, / Some caravan had left behind, / Who sits beside a ruin'd well, / Where the shy sandasps bask and swell; // And now he hangs his aged head aslant, / And listens for a human sound — in Vain! / And now the aid, which Heaven alone can grant, — / Upturns his eyeless face from Heaven to gain;— / Even thus, in vacant mood, one sultry hour, / Resting my eye upon a drooping plant, / With brow low—bent, within my garden-bower, / I sate upon the coach of camomile; / And — whether 'twas a transient sleep, perchance, / Flitted across the idle brain, the while / I watch'd the sickly calm with aimless scope, / In my own heart; or that, indeed a trance, / Turn'd my eye inward — thee, O genial Hope, / Love's elder sister! thee did I behold, / Drest as a bridesmaid, but all pale and cold, / With roseless cheek, all pale and cold and dim, / Lie lifeless at my feet! / And then came Love, a sylph in bridal trim, / And stood beside my seat; / She bent, and kiss'd he sister's lips, / As she was wont to do; — / Alas! 'twas but a chilling breath / Woke just enough of life in death / To make Hope die anew*). Одиночество, как и прежде, передается через образ незрячего человека, отвернувшего свое лицо от неба, оставленного им в таком же одиночестве. Мотив сада, пресытившего взор героя, осознается как преданная преступным бездействием души гармония. Новым оказывается образ иссохнувшего колодца, символизирующего исход жизни, утрату животворящей влаги (состояние жажды в «Старом мореходе»). Преступлением оказывается безволие, опустошающее и мысли, и чувства. В стихотворении можно выделить три сюжетные сцены: описание пустыни, с которой сравнивается состояние героя, лирический монолог героя, размышляющего над смыслом увиденного во сне (*Transient sleep*) или в видении (*thance*), и финальная сцена, исполненная силой трагической мистерии, действующими лицами которой являются персонафикации любви и надежды. Драматизм и безысходность происходящего в финале подчеркнуты ритмически за счет смены количества стоп в строках и лексически — благодаря усилению повтора эпитетов «холодный», «бледный», дополненных эпитетом «тусклый».

Представленная картина избранных стихотворений С. Т. Колриджа последних лет жизни доказывает не только факт присутствия непрерывного поэтического творчества, традиционно считающегося завершенным или находящимся в угасающем состоянии после 1802 г.

(ода «Уныние»), но и новый качественный уровень стихотворений поэта, в новых и разнообразных жанровых формах выразившего квинт-эссенцию своих мировоззренческих принципов языком философской поэзии, или поэтической философии. Тринитарная модель мира, описываемая «божественной формулой тетрады», способ мышления символами, эготизм лирического переживания, связующие явления и сущности, идеи и образы, слова и вещи, философию и поэзию, религию и жизнь в единое целое, нашли универсальное воплощение именно в поэзии С. Т. Колриджа, черты которой ощутимы и на страницах его теоретических работ. С поэзии началась философия, и к поэзии она же и вернулась, что отметил С. Т. Колридж в стихотворении «Сад Боккаччо».



3

**С. Т. КОЛРИДЖ
И ФИЛОСОФСКО-
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ИСКАНИЯ
АНГЛИЙСКИХ
РОМАНТИКОВ**

3.1. ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ БОГА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ С. Т. КОЛРИДЖА И ДЖ. Г. БАЙРОНА

В философии романтизма возрождается монистическая традиция философско-религиозной и художественной мысли, утверждающей идею принципиальной недвойственности мира, целостности бытия в своей духовной и материальной сущности. Эта традиция обретала актуальность в периоды кризиса эмпирических и рационалистических способов познания действительности. Начатая в эпоху Античности (Платон, неоплатоники), она получила новую аргументацию в трудах субъективных идеалистов, не согласных с познавательным и онтологическим дуализмом XVII в. (аксиома Дж. Беркли о тождестве вещи идее вещи) и стала необходимой в период кризиса просветительской идеологии и распространения психологии утилитаризма на рубеже XVIII–XIX вв. Традиционно философской основой романтизма называют немецкий идеализм (И. Кант, И. Фихте, Ф. Шеллинг), имея в виду такие его положения, как первичность сознания по отношению к материи, антропоцентризм, диалектика субъектно-объектных отношений, роль продуктивного воображения в гносеологии и т. д. Герои романтических произведений, наделенные творческой способностью преобразовать окружающий мир, отличались в зависимости от осознания своей ответственности за состояние мира, представлений об идеале, справедливости, нравственной природе способов достижения своих целей. В этом процессе самовоплощения романтический герой либо приближался к истинной сущности человека-творца, либо отклонялся от нее, механически воспринимая действительность механически пребывая в ней. Однако в понятие романтической традиции часто включают только одну из тенденций в творчестве романтиков, приведшую к созданию литературного героя с неограниченной гордыней и властолюбием, восходящего к образу падшего ангела, но и своеобразного предтечи нищепанского сверхчеловека, одержимого духом отщепенства из-за презрения к миру, погрязшему во зле. Создавая подобный

тип героя, романтики не культивировали его, а показывали опасность вырождения идеи главенствующего положения человека в мире при отсутствии нравственных ограничений. Главная же задача в романтизме — поиски гармонии, цельности жизни, в которой сохранялось бы хрупкое равновесие и взаимодвижение между идеальной сущностью вещей и их пребыванием в реальности, между верой и знанием, волей и нравственностью. Такое примирение возможно в процессе становления истинной сущности человека и природы с помощью уникальной способности человеческого сознания — творческой, синтезирующей силы воображения.

Английский романтизм представлен более полярными фигурами, чем немецкий или французский, поскольку творчество некоторых английских поэтов-романтиков отличают не только противоположные убеждения мировоззренческого характера, но и принципиально разные способы художественного мышления. Это различие связано не столько с темами (они часто схожи), сюжетами (их типология очевидна) или жанровыми, стилевыми особенностями произведений, сколько с замыслом и характером системы образов, что зависит от философской и нравственно-этической основы художественного мира в целом. Выяснение основных признаков двух систем мировидения у С. Т. Колриджа и Дж. Г. Байрона позволит уточнить понятие романтической традиции в европейской литературе. Для сравнения принципиально отличных способов художественного и философского мышления попробуем сопоставить замыслы произведений, созданных по мотивам одного сюжета двумя великими поэтами английского романтизма. С. Т. Колридж (1772–1834) и Дж. Г. Байрон (1788–1824) принадлежат к разным поколениям, один начинал («Лирические баллады», 1798), другой, можно сказать, завершил классический период романтической поэзии (1824 — гибель Дж. Г. Байрона). В английском романтизме, пожалуй, не найти более полярных фигур, чем С. Т. Колридж и Дж. Г. Байрон, противоположных и по философско-художественным, и по идейно-политическим взглядам. С одной стороны, патриарх романтизма, автор теории воображения, открыватель философии И. Канта и Ф. Шеллинга, творчества У. Шекспира, «тринитарианец», консерватор, с другой — апологет поэзии А. Поупа, критик У. Шекспира и роли воображения в искусстве, скептик и рационалист в философии и религии, революционер в политике. И, несмотря на столь существенные расхождения и резкую критику в адрес друг друга, особенно со стороны Дж. Г. Байрона, оба поэта тонко чувствовали и ценили наиболее выдающиеся достижения в творчестве оппонента по литературной борьбе. Известно, какое восхищение вызвала

у Дж. Г. Байрона поэма «Кристабель», так же, как и «Старый мореход». Известно и то, какое неизгладимое впечатление произвели на него лекции о У. Шекспире, прочитанные С. Т. Колриджем в Лондонском королевском обществе. Несколько же скупых определений С. Т. Колриджа показывают, как глубоко он чувствовал потаенную сущность поэзии Дж. Г. Байрона, чего не доставало даже его единомышленникам. Так, С. Т. Колридж признается: «Мне кажется, я слышу в стихотворениях лорда Байрона грустное желание гармонии» (ТТ, 117). Оценки С. Т. Колриджа имели как общий, так и конкретный характер. Так, он назвал «самым лучшим и самым оригинальным из всего, что есть в произведениях Байрона», 32-ю октаву из песни III «Дон Жуана», «радостная непринужденность» которой «напоминает картины Никола Пуссена» (сцена возвращения Ламбро домой). В целом же поэзию Дж. Г. Байрона он сравнил с поэзией И. Гёте, который, как известно, выделял именно Дж. Г. Байрона из нового поколения европейских поэтов.

В данном случае сравним мистерию Дж. Г. Байрона «Каин» (1821) с балладой С. Т. Колриджа «Старый мореход» (1798), отрывком из поэмы в прозе «Скитания Каина» (1798), а также замыслом поэмы «Майкл Скотт», сюжет которой, по признанию С. Т. Колриджа, был аналогичен сюжету «Фауста» И. Гёте. В центре этого сопоставления будет находиться концепция Бога обоих поэтов и связанных с ней проблем — жизни и смерти, вины и искупления, справедливости возмездия и права на него, проблема ценности знания и веры, властолюбия и совести, нравственной ответственности человека за сохранение непрерываемой связи с Богом и др.

В предисловии к отрывку из поэмы «Странствия Каина» (1798, опубликовано в 1828 г.) С. Т. Колридж замечает: «Это было написано около Незерстоуэя, в Сомерсетшире... Название и сюжет были предложены мной... Воплотить это не удалось по разным причинам... и “Старый мореход” был написан вместо него» (VP, 143). Мотив библейского сюжета о первом убийстве на земле лег в основу замысла баллады. По свидетельству Чарльза Лэма, близкого друга С. Т. Колриджа, в задачу автора входило исследование природы немотивированного зла, совершаемого человеком. Сам С. Т. Колридж в одном из писем проиллюстрировал подобное преступление историей из сказки «Тысячи и одной ночи» о том, как случайно брошенная косточка послужила причиной гибели ребенка, в которого она попала, и отец его решил убить того, кто невольно совершил убийство. Мысль об этом очень существенна для С. Т. Колриджа, создававшего в основном свои художественные образы с помощью

символизации (объединения) реальной и идеальной сторон бытия в единое целое. Эта безыскусная история привлекла С. Т. Колриджа показом опасности жизни человека в раздвоенном мире, в котором потеряна связь между внутренней сущностью единой жизни и внешней поверхностью ее, состоящей из случайных и разрозненных поступков. Кроме того, данная история конкретна и многозначна, условна и реальна, как и должно быть в сказочном повествовании, а именно этого и пытался достичь в своей балладе С. Т. Колридж.

Размышляя над проблемой противостояния человека и Бога и происхождения зла, С. Т. Колридж исходит из идеи становления человека как нравственного существа, его самовоплощения в истинном качестве, обусловленном божественной сущностью человека. Такой путь самообретения и духовного прозрения проходит старый моряк в балладе С. Т. Колриджа (влияние идей Плотина). Как уже было отмечено, в художественной модели мира поэмы С. Т. Колриджа «Старый мореход» выделяется три ипостаси единой сущности Бога и мироздания, Бога и человека, и отношения между ними по принципу тезиса, антитезиса, мезотезиса — синтеза (механическое соположение — органическое единство). При этом имеется в виду протезис, изначальное тождество явления-сущности, первообразование как источник единосущности всех частей единого целого. Если протезис — изначальное тождество человека и мира, тезис — человек, антитезис — мир, мезотезис — неосознанное, неопределенное, механическое соположение человека и мира, то синтез — со-бытие, со-осуществление, взаимовоплощение человека и Вселенной. Отношение между изначальным тождеством и приобретенным, осуществляемым ценою страданий и с помощью воображения, является отношением между тождественными понятиями, зеркально отраженными. Так, герой баллады С. Т. Колриджа, отправляясь в роковое путешествие, не осознает себя, будучи «внешним» человеком, а возвращается на родину «внутренним», с новым видением, но движется он в единосущном и тождественном себе пространстве и времени мироздания. Как видим, С. Т. Колридж не персонифицирует Бога как носителя высшей воли, определяющей судьбы людей, как Отца, владеющего жизнью Сына, и не противопоставляет человека и Бога, что мы найдем в драме Дж. Г. Байрона «Каин». Для него Бог — единая сущность бытия, которую человек способен открыть для себя с помощью воображения.

Главный герой баллады, отправляясь в плавание, соприкоснется с природой, окружающим его миром и действует по инерции. Неосознанно,

механически пребывая в мире, он неожиданно для себя, вопреки здравому смыслу и чувству убивает белоснежную птицу. За этим следует появление попутного ветра, и обрадованные моряки оправдывают поступок морехода как необходимую жертву, задобившую морскую стихию (свойство мифологического сознания). Неведение и духовная слепота ведут моряков по случайной поверхности жизни, но гармоническая система движений в природе нарушена, и материя, отражающая внутренних закон гармонии, начинает расползаться («море стало гнить»), отторгаться от человека («И каждый смотрит на меня, / Но каждый — словно труп. / Язык, распухший и сухой, / Свисает с черных губ» (С, 36)). Наступает кара за преступление против единой сущности гармонической природы, т. е. против Бога.

Для С. Т. Колриджа противоречие между Богом и человеком выражается во внутренней борьбе между человеком-объектом, не осознающим свою ответственность за органичную связь всего сущего (состояние вне Бога) и человеком-творцом (в Боге). По этой причине развитие действия в балладе не заканчивается справедливым возмездием за преступление, в отличие от байроновского «Каина», в котором автор приговором Духа, явившегося в финале драмы, обрекает героя на вечную Смерть-в-Жизни и одиночество. Мореход С. Т. Колриджа одинок до тех пор, пока не преодолеет свою отчужденность от окружающего мира, не откажется от презрения к жизни («Две сотни жизней смерть взяла... А черви, слизи — все живут, / И я обязан жить!») и не поймет, что источник спасения от мучительного наказания Жизнью-в-Смерти в нем самом, а не в Боге только («И Бог не внял моим мольбам, / Не захотел помочь»). Идея С. Т. Колриджа состоит в том, что человек ощущает себя покинутым Богом тогда, когда сам оставляет и теряет Его («...Я был в морях / Пустынных одинок. / Так одинок, как, может быть, / Бывает только Бог»). Мотив искупления вины и прощения связан у С. Т. Колриджа с озарением сознания героя божественным светом воображения, открывающего красоту и ценность жизни, с пробуждением любви к жизни, примиряющей волю и разум («И я благословил жизнь повсюду»). На этом этапе страдание и одиночество героя преодолевается радостью единения со всем сущим. Однако скитания и одиночество морехода будут продолжаться, но природа такого страдания будет иная: герой, обретший ценою собственных мук дар ясновидения, бесконечно одинок среди людей, не испытавших его страданий. Вот почему ему так необходимо время от времени обращаться к одному среди тысячи с исповедью-проповедью в поисках со-чувствия и со-страда-

ния. Старый мореход заставляет свадебного гостя пройти с ним тот же путь, но только в воображении, предлагая проникнуть в более сокровенный смысл жизни и обрести другую радость в сравнении с той, что ждала его на свадьбе друга.

В полном соответствии с философской концепцией божественного в балладе С. Т. Колриджа находится способ создания поэтических образов. Таким способом является символизация (от греческого слова «объединять»), соединяющая в едином образе внутренний смысл явления, протяженный в вечности, и буквальный смысл, ограниченный во времени. Символ рождается в творческом акте воображения, озаренного верой в единую первосущность бытия. Такое слово-символ и есть Бог, т. е. тождество сущности своему выражению, бытию. Органичное мышление символами С. Т. Колридж противопоставлял механическому мышлению аллегориями, т. е. персонификациями абстрактных понятий. «...Под символом я понимаю не метафору или аллгорию или иную фигуру речи или форму фантазии (*fantasy*), но важную и неотъемлемую часть того целого, что он выражает. Так, наш Господь говорит символически, когда произносит, что “глаз — свет тела”»¹. Образы-символы Библии С. Т. Колридж противопоставлял аллегорической природе античной мифологии. Находя в современной ему поэзии развитие обеих традиций, он отдавал предпочтение первой. «В Священном писании..., — отмечал С. Т. Колридж, — как факты, так и личности должны иметь двусторонний смысл, прошлый и будущий, временный и вечный, частный и универсальный. Они должны быть в одно и то же время портретами и идеалами»². Необходимо в поэтическом произведении сделать «внешнее внутренним, внутреннее внешним, ...природу мыслью, а мысль — природой». Воплощение этого символа веры мы находим в «Старом мореходе», в котором каждый образ приобретает значение символа благодаря проникновению в реальный мир вещей сверхъестественного смысла сущностей. Так, реальная птица морей — альбатрос — уподобляется христианской душе, Духу (Полярному), и это символ, созданный по принципу аналогии, соответствующий принципу подобия, объединяющего ипостаси явления. Старый моряк становится вечным скитальцем, его путешествие — историей нравственного самообретения, реальное время (день и ночь), пространство (юг — север, экватор) — вечностью и космосом, луна и солнце — символами света-истины и света-обмана, дождь и ветер — символами духовного преображения и очищения. И такой род символов создан по принципу тождества (тавтологии), когда образ уже

¹Coleridge S. T. Lay Sermons ... P. 54.

²Ibid. P. 56.

не нуждается в уподоблении, соответствии или аналогии, а становится тождественным самому себе в своем сокровенном и буквальном смысле, прозрачным в своей единой сущности (этот принцип схож с понятием единосущной природы трех ипостасей Бога). Примечательно, что именно образы смерти и Смерти-в-Жизни, начало косное, мертвое, механическое, представлены в балладе персонифицированными аллегориями, простой материализацией понятия смерти. В целом весь этот грандиозный мир взаимопроникающих явлений приводится в движение и обретает внутренний сокровенный смысл в контексте нравственной истории человека, страданий и мук главного героя, обретшего дар божественного воображения, объединяющего духовное и материальное начала бытия в единое гармоническое целое.

Представим теперь модель мира, созданную Дж. Г. Байроном в мистерии «Каин» (1821). В предисловии к своей драме для «интеллектуального театра» Дж. Г. Байрон подчеркивает: «Мой сюжет не имеет ничего общего с Новым Заветом», тем самым отмечая, что речь пойдет о дохристианской истории человечества, и потому христианские мотивы в поведении человека не будут иметь определяющего значения в трактовке истории первого убийства на земле. Если С. Т. Колридж исследует причины немотивированного преступления и находит свой путь для христианского искупления греха, то Дж. Г. Байрон создает чрезвычайно логичную и убедительную мотивировку убийства, совершенного Каином, и не находит для него способа самопокаяния или прозрения. Отличие системы образов и обоснование нравственной истории человека в мире двух произведений связаны с принципиальным отличием мировоззрения и философских взглядов двух поэтов. Дж. Г. Байрон — сторонник дуализма, т. е. теории раздельного существования брэнной материи и бессмертного Духа. Такой вывод можно сделать по немногим замечаниям философского характера, поскольку столь тщательно Дж. Г. Байрон философией не занимался, в отличие от С. Т. Колриджа. Высказывания Дж. Г. Байрона в «Разрозненных мыслях» (1821) достаточно противоречивы, но механический характер дуализма очевиден. «Вечность Духа представляется столь же несомненной, как брэнность тела», «кто может поручиться, что он не имеет отдельного, не слитного с телом существования?» (Б, III, 329). Рассуждения Дж. Г. Байрона имеют также деистический характер. Мир нуждается в обосновании некоего первоначала («Ведь должно же было быть начало всех вещей...»), но объяснение функционирования вещей («случайного сочетания атомов») уже не нуждается в Творце («...а когда и как — это уж неважно»). В истолковании природы вещей в мироздании Дж. Г. Байрон материалист, но с существенной оговоркой, которая, собственно, и опровергает материалистичность его воззрений. «Я часто

склонялся к материализму в философии, но не мог допустить его в христианстве, которое представляется мне всецело обоснованным на Душе. Неужели Душа, черт возьми, дана нам на этом свете... лишь для того, чтобы на том свете мы теряли ее...» (Б, III, 331). В такой постановке вопроса выражается вся глубина противоречий мировоззрения Дж. Г. Байрона. «В томлении по этой границе (бытия и небытия) невозможности достигнуть ее не уничтожаясь, в стремлении человека слиться с природой, с ее рождающимися недрами, но вместе избежать ее губительной и всепоглощающей бездны — в этой внутренней противоречивости и заключен основной трагизм байроновского мирочувствия»¹.

Картина мира в «Каине» непосредственно связана с дуализмом Дж. Г. Байрона. В восприятии Каина мир раздвоен так же, как и он, и повинен в этом Бог, который, дав людям жизнь, обрек их на смерть, изгнав из рая. Пытаясь понять причину столь сурового наказания, Каин прибегает к рациональным способам познания («Ничтожен я, меж тем как мысль моя / Сильна, как Бог!») (Б, IV, 338), убеждающим его в мысли о враждебности Бога человеку. В этом его убеждает и Люцифер — вечный антагонист Бога, провоцирующий в Каине способность к преступлению. Каковы аргументы неприятия Иеговы? Во-первых, Каин не желает нести ответственность за грех, совершенный его родителями, вкусившими плоды от древа познания («Страдать за грех, не ими совершенный»), что говорит о крайнем эгоцентризме сознания Каина. Во-вторых, является ли вообще знание грехом («Жизнь есть благо, / И знание есть благо. Как же может быть злом добро?») (Б, IV, 332)? И, наконец, если знание — грех, то для чего в саду Эдема Бог все-таки посадил это дерево? В таком случае зол и преступен Бог («Он всемогущ — зачем же / Есть в мире зло?») (Б, IV, 379). В этом случае человек вправе восстать против него («Будь проклят тот, кто дал / Мне бытие, ведущее лишь к смерти!») (Б, IV, 367). Он не принимает основ устройства этого «непонятного, угрюмого мира», обреченного на смерть («...на Земле меня приводит в трепет / И жизнь, и смерть») (Б, IV, 372). Мысль о смерти не позволяет осознать ценность жизни. Следуя за Люцифером, Каин видит чертоги смерти (Люцифер: «К чему тебя влекло всего сильнее». Каин: «...К тайне смерти»), рядом с Адой он видит дары жизни (лучезарная сцена с ребенком Ады и Каина), но почувствовать и осознать смысл и тайну жизни и смерти так и не сумел. Люцифер отмечает: «Мне жаль тебя: ты любишь то, что гибнет» (Б, IV, 381). Каин не претерпевает внутренней эволюции духовного зренья в течение всего действия драмы.

¹Флоренский П. А. Имена // Опыты. Литературно-философский ежегодник / отв. ред. А. В. Гулыта. М., 1990. С. 361.

Люцифер призывает его познать себя, но предлагает свой метод познания, принцип которого в разделении внутреннего и внешнего миров, в отказе от веры в Бога-тирана, в отказе от «земного естества» и опоре только на рассудок и сомнение во всем.

Поначалу первые люди (Адам и Ева) находились в целостном мире Эдема, но это состояние тождества Бога и человека не осознавалось ими. Это была изначальная данность гармонического бытия. Однако человеческая жизнь не может быть данностью, так как она есть процесс, вечное движение. Такой движущей силой для человека стало знание, т. е. способность различать, познавая, воспринимать отличное и осмыслять увиденное. Не случайно именно о власти над разделенными стихиями говорит Люцифер («Все в мире разделил я: вечность, время, жизнь, смерть, пространство, небо» (Б, IV, 356)). Люцифер олицетворяет не зло, а всепоглощающую и бесконтрольную стихию знания, которая может породить зло в жизни человека, но только в случае, если человек сам допустит это. Отказ от любви ко всему сущему и веры в священную силу жизни превращает знание во зло. «Любовь несовместима со знанием», — категорически заявляет Люцифер, предлагая Каину выбрать между знанием и любовью — силой, которой обладает Ада. Каин делает свой злоеущий выбор, отказывая любимой Аде, умоляющей мужа избрать любовь: «О Каин! Избери любовь» (Б, IV, 351). Он не понимает, что с обретением желания познать окружающий мир люди невольно потеряли изначальную целостность и гармонию жизни, сопряженные с истиной. Знание же, разрушившее эту цельность мира, оказалось грехом, искупить который можно лишь стремлением к восстановлению потерянной цельности. На этом долгом пути знание как великая сила человеческого ума должно направляться благоговением перед жизнью и верой в ее единственность (Бога). Каин же не понимает иного смысла и назначения знания, как только обретение мощи и власти над своей судьбой, исключаяющей необходимость молиться Богу-владыке. Он не осознает, что Бог не над ним и не вне его, не отделен от него, как нечто чуждое, а открывается в нем самом и представляется именно в том образе, какой он себе мыслит. Интересно, что только Каин и Люцифер мыслят Иегову как персонафицированный образ (Владыка, Тиран), хотя он нигде не появляется в драме. Этот эффект отсутствия Иеговы в действии мистерии прекрасно раскрывает идею Бога в представлении разных героев. Никто из людей, кроме Адама и Евы, сохранивших память о цельном и счастливом мире Эдема, не видел Творца. Им незачем представлять себе образ своего создателя, отправившего их на землю, мир разделенных стихий

и противоречий, вновь и вновь в страданиях и в бесконечной борьбе искать утраченное единство и цельность бытия, открывать божественный смысл происхождения своей жизни. Родители Каина не ропщут на Бога, зная свою вину, но Каин не может простить ему. Герой Дж. Г. Байрона олицетворяет ту стадию в сознании человека, когда он еще не обрел внутреннего зрения, проникающего в сущность вещей, способного ощутить единство разрозненного и хаотичного мира и уверовать в свое предназначение созидать жизнь в соответствии с божественным замыслом о гармонии. Вот почему он попадает во власть Люцифера, властителя разделенных стихий, который пробуждает в Каине вражду и протест против Иеговы. А расколотому сознанию, разделяющему мир на «внутренний» и «внешний» (Люцифер) свойственно персонифицировать абстрактные идеи (о зле, смерти и т. д.) и превращать в абстракции реальные живые явления (будущее своих детей, молитвы брата). Каин просит Люцифера показать ему обитель Иеговы («Дай мне узреть Обитель Иеговы / Или свою обитель: где они?» (Б, IV, 383)).

Совершенно противоположен сознанию Каина внутренний мир Ады, этой в истинном смысле христианской героини. В отличие от Каина и Люцифера, Ада видит Бога в его творениях: «Я видела Творца в его твореньях» (Б, IV, 354). В соответствии с этим представлением о незримом присутствии Бога в природе она не думает об Эдеме, для нее уже мифической обители во владениях Бога, называя раем то место, где она счастлива с любимым человеком: «Раз ты со мной — я счастлива без рая» (Б, IV, 389). Мировосприятие Ады резко отличается от сознания Каина. Ее видение включает символы, т. е. способность объединять все сущее, видеть сокровенный смысл реального мира, единство божественного и земного начал жизни («Он (Бог) не один: / Есть ангелы и смертные, — Он счастлив, / Даруя счастье ангелам и смертным. / Ведь радость в том, чтоб радовать других» (Б, IV, 357)). Ада стремится к созиданию, любви, гармонии, радости. Это самая замечательная героиня в мистерии Дж. Г. Байрона, привносящая в ветхозаветный сюжет христианские мотивы искупления и прощения. Она призывает Каина любить («Люби же нас — и самого себя, / Хоть ради нас, — ты нам обоим дорог!» (Б, IV, 392)), любовью искупить грех родителей и обрести душевный покой.

Искупление необходимо для восстановления связи между Богом и человеком, отцом и сыном, нахождения верного пути к цельной жизни. Оно осуществляется с обретением нового видения мира, основанного на любви ко всему живому. Осознавая свою связь со всем сущим,

можно преодолеть страх смерти, который отравляет Каину саму мысль о жизни. Каину чуждо понимание символического значения вещей, он — рационалист, скользящий рассуждениями своей «богоподобной» мысли по поверхности действительности (так, алтарь, приготовленный Авелем для молитвы, — «лишь камень да свежий дерн» для Каина). Он не принимает мира и Бога, сотворившего его, из презрения к злу и смерти, обрекающим людей на страдание. Бросая вызов Богу как олицетворению мирового зла, Каин восстает против жизни и приходит к самоуничтожению. Прозрел ли герой Дж. Г. Байрона, потрясенный убийством? Нет. Он лишь убедился в мысли о собственной проклятости и обреченности («Я сын греха, я не стремился к жизни, / Не сам создал свой темный дух...» (Б, IV, 409)). Нет прозрения — нет раскаяния, и внутреннее одиночество остается. Каин продолжает жить в разделенном мире. Единственной надеждой на искупление, может быть, станет для него Ада. Она — единственная, кто не проклинает Каина, убившего родного брата. Бесконечна ее любовь к тому, кто и в падении ей дорог. Ада готова принять его грех на себя и быть рядом в скитаниях. Возможно, вечные скитания и любовь Ады помогут Каину когда-нибудь прозреть и благословить все сущее вокруг и саму жизнь как божественный дар. Дж. Г. Байрон в своем герое сомневается.

Две концепции божественного начала — в балладе С. Т. Колриджа и в драме Дж. Г. Байрона — обусловили и принцип построения художественного мира в обоих произведениях. У С. Т. Колриджа внутренний мир героя воплощается в символы природы, а окружающий героя мир превращается во внутренний мир сознания героя, в котором пробудилось воображение. Отсюда равновесие между лирическим и эпическим планами повествования. У Дж. Г. Байрона мир духовной жизни героя и окружающий его мир резко разграничены. Все пространство мистерии подчинено восприятию Каина, является производным его умственного зренья. Не случайно открытый Дж. Г. Байроном жанр пьесы «интеллектуального театра», как он сам ее определил, оказался таким удачным для раскрытия противоречий эгоцентрического сознания.

Действие драмы Дж. Г. Байрона заканчивается наказанием главного героя. Приговоренный к вечным скитаниям, Каин вместе с Адой и сыном отправляется в изгнание. Финал трагичный и безысходный. Будущее темно и неизвестно. Дж. Г. Байрону важно было поставить проблему, С. Т. Колриджу — найти путь к ее разрешению. Исходя из собственных воззрений на нравственную историю человечества, С. Т. Колридж не смог бы оставить своего героя в столь безвыходном состоянии. В отличие от Дж. Г. Байрона, С. Т. Колридж ощущал моральную ответственность за судьбу своих героев.

Совершенно случайные обстоятельства (разделение труда в осуществлении замысла поэмы «Скитания Каина» между Э. Пулом, У. Вордсвортом и С. Т. Колриджем (VP, 143)) привели к тому, что написана была только вторая часть в исполнении С. Т. Колриджа, и в основе ее — история дальнейших, после изгнания, скитаний Каина вместе с сыном Енохом. С. Т. Колридж так же, как и в «Старом мореходе», заставляет своего героя прозреть, дабы возродиться к новой жизни. Каину должен открыться внутренний смысл окружающей его жизни, чтобы он преодолел ту духовную слепоту, которая толкнула его на убийство брата. Поводырем в этой нравственной одиссее становится сын Каина Енох (у Дж. Г. Байрона эту роль могла бы выполнить Ада). Такое решение символично и значимо в системе нравственно-религиозных и философских взглядов С. Т. Колриджа. Сын Каина ответственен за судьбу своего отца так же, как и Каин должен был разделить ответственность за невольный грех Адама, который он категорически отверг в драме Дж. Г. Байрона («Он согрешил, пусть он и умирает»). Эта роковая цепь предательств не может продолжаться. «И невинный маленький ребенок сжал руку, которая убила праведного Авеля, и повел своего отца» (VP, 145). Сцена пути Еноха с отцом сквозь тьму лесов к залитому лунным светом предгорью замечательна как сцена прощения. Енох ощущает красоту леса, испытывает радость при виде птиц на деревьях. Он находится в гармоническом согласии с миром. «Как счастливы белки... на этих пихтовых деревьях! ...Я буду добр к ним, как ты добр ко мне», — говорит он Каину (VP, 145). Однако отец слеп и глух — он желает только смерти. Внутреннее опустошение опустошает и все вокруг. «Всемогущий Господь, который наказал мою душу, как ветер, как песчаная буря, прошедшая сквозь меня; он вокруг меня, даже в воздухе! Я хочу умереть...», — отвечает Каин сыну (VP, 146). Енох ведет отца дальше: «...Ребенок взял отца, словно поднял его: и Каин... последовал за ним» (VP, 146). В лунном свете, который открылся им в предгорье Духа, неожиданно («тонкие черные деревья образовали высокую арку, и лунный свет появился на мгновение как ослепительный вход»). «Енох побежал вперед и остановился в открытом пространстве», и когда Каин, его отец, выступил из тьмы, ребенок испугался. «Он увидел отца ужасным: его выражение лица говорило странным и ужасным языком агонии о том, что будет, и было, и будет еще продолжаться» (VP, 147). Смерть, поселившаяся в душе Каина, на мгновение, в лунном свете-истине, отразилась во всем его внешнем облике. Тем не менее и это не останавливает Еноха перед желанием спасти душу своего отца. Вскоре является Дух, чей светлый голос вел

Еноха к горе, где пал первый человек, Адам. В глазах Каина Дух обретает черты Авеля, невинной жертвы слепого преступления. Увидев брата, Каин взмолился и вскрикнул. И в этот момент происходит прозрение Каина, его внутреннее преображение. Дух связывает отца и сына: «И Каин, и Енох шли перед ним; ребенок по правую руку, Каин по левую. Они были все трое перед горой, и внутри ее тени» (VP, 148). Этот образ напоминает Троицу. По Евангелию, сын Бога Иисус искупает грехи человечества, и тем самым вновь соединяет человека и Бога святым духом веры и любви. Дух Святой открывается каждому, уверовавшему в Бога. В отличие от Дж. Г. Байрона, имевшего в виду только ветхозаветную историю, С. Т. Колридж, безусловно, использует христианские мотивы из нравственной истории человечества. В прозаической поэме С. Т. Колриджа нет буквальной параллели с христианской Троицей. Значение Бога здесь приобретает явившийся у горы Дух как тождество внутреннего и внешнего миров. Не случайно он принимает в восприятии Каина облик Авеля, становясь отражением раскаяния, нравственного прозрения героя, а значит, возвращения к своей истинной, заложенной Творцом сущности. В роли сына выступает Енох, обладающий воображением, созидающим и примиряющим все вокруг. Подобно мореходу, Каин начинает молиться за все живое и благословлять свое прозрение. «Сейчас я молюсь за тебя, за цветы и деревья, за тихие реки...». И Дух ответил: «Следуй за мной, сын Адама!». «И они втроем пересекли белые пески между скалами, тихими, как тени» (VP, 150). Так в евангельском духе С. Т. Колридж снимает со своего героя проклятие бесконечного одиночества, порожденного в нем слепым бунтом против жизни, разрешает страдание радостью, бесплодное знание верой, отчужденность единением. В каждом человеке изначально заложена божественная сущность, которая либо пробуждается и становится, либо искажается и трансформируется. С. Т. Колриджу необходимо направить волю героя к реализации ценности жизни, к воплощению ее в истинном качестве, и таким путем достичь согласия героя с собой.

Прозаическая поэма «Скитания Каина» в жанровом отношении приобретает черты философской притчи, внешняя канва сюжета которой имеет символический смысл, а события внутренней жизни героя отражаются в явлениях окружающего его мира. Бог в произведениях С. Т. Колриджа — органическая целостность мира, Бог в драме Дж. Г. Байрона «Каин» — начало механическое и враждебное человеку в восприятии главного героя. В этом отличии сказались принципиально разные способы философского и художественного мышления:

реалистический идеализм С. Т. Колриджа, продолжающий традицию утверждения недвойственности мира, единосущного и целостного, вечно становящегося в своей ценности, и механистический идеализм Дж. Г. Байрона, основанный на рационалистическом и дуалистическом способах познания. Идеалистичность мировоззрения обоих поэтов романтизма — в безусловном признании главенствующего значения духовного начала. Реалистичность идеализма С. Т. Колриджа — в признании органической связи идеальной и материальной сторон реальности, становление и воплощение которой зависит от сознания, воображения и веры человека. Так, по С. Т. Колриджу воля — это тезис, разум — антитезис, а синтез — любовь. Таким образом, в понимании С. Т. Колриджа истина, к которой устремлена воля человека, — в сочетании разума и веры (знания и любви). В мировоззрении Дж. Г. Байрона и в драме его героя Каина находит отражение вечный спор разума и веры («Напрасно мне говорят, чтобы я не рассуждал, а верил», — отмечает Дж. Г. Байрон в «Разрозненных мыслях» (Б, III, 330). Механистичность идеализма поэта — в разрыве связи между духовным и телесным началами в человеке, между духовным и материальным началами в мире. Духовное представлено внешней силой, действующей на материальное. «Почему бы Духу не действовать во Вселенной и на небе, подобно тому как часть его одушевляет скопление праха, именуемое человечеством» (Б, III, 329). Философские мысли Дж. Г. Байрона не носят систематический характер и достаточно противоречивы, но поставленный им вопрос о возникшем противоречии между разумом и верой (столь актуальном в средневековой философии) имеет огромное значение для развития художественных идей как в эпоху романтизма, так и в последующие литературные эпохи. Очень важно, имея в виду произошедший к концу XIX в. разрыв между знанием, отождествляемым с истиной, и верой не возводить такой итог философско-эстетических поисков столетия к романтической традиции, поскольку эту традицию представляют часто противоположные философско-эстетические системы¹.

То же принципиальное отличие С. Т. Колриджа в решении вопросов нравственной истории человека и проблемы моральной ответственности автора за литературного героя отразилось в замысле неосуществленного произведения, схожего по проблематике и сюжету с «Фаустом» И. Гёте. Оно должно было называться по имени главного героя «Майкл Скотт». Из предисловия к «Каину» известно, что Дж. Г. Байрон допускал отдаленное сходство своей мистерии с «Фаустом» И. Гёте, ведь

¹ Милош Ч. «Достоевский и Сведенборг» // Иностранная литература. 1992. № 8. С. 290.

основной конфликт в драме связан не только с проблемой преступления и наказания, но и с проблемой соотношения знания и веры, рациональной мотивировкой первого убийства на земле. Интересно, что С. Т. Колридж отмечал типологическое сходство решения этих проблем у И. Гёте и Дж. Г. Байрона. В «Застольных беседах» С. Т. Колридж объясняет причину своего несогласия с концепцией «Фауста», из-за чего он отказался переводить произведение И. Гёте на английский язык, о чем его долго просили друзья, восхищенные блестящим переводом С. Т. Колриджа «Валленштейна» Ф. Шиллера. «Много лет назад меня просили перевести “Фауста”, я прочитал с большим вниманием произведение и вернул в память мой собственный план “Майкла Скотта”... Я спорил с самим собой, неужели этот герой станет моим нравственным характером, созданным на английском языке, которого в целом я считал грубым, безнравственным богохульником» (ТТ, 211). С. Т. Колридж отмечает в И. Гёте «отсутствие внутренней симпатии к предмету своей поэзии», его качество «зрителя, извне чувствующего “за”, но никогда “со” своими героями». «Шиллер в тысячу раз сердечнее, чем Гёте», — заключает свою мысль С. Т. Колридж (ТТ, 210–211). Признавая оригинальность замысла, удачное решение некоторых сцен (например, в подвале Ауэрбаха), превосходные образы Мефистофеля и Маргариты, чистоту и прелесть поэтического языка, С. Т. Колридж все же не видит целостности в произведении Гёте (*the whole in the poem*) и называет главного героя тусклым и монотонным. «В Фаусте нет ни причинности, ни движения вперед, ...дух неверия ощущается с первой строки. Чувственность и жажда знаний не связаны друг с другом» (ТТ, 209).

С. Т. Колридж убежден, что знание без веры («ради него самого и чистого предела») теряет свою ценность и может превратиться во зло как для самого героя, так и для всего вокруг. Движимое жаждой власти и гордыней своеволия, оно способно уничтожать. Историю своего героя Майкла Скотта С. Т. Колридж создает по аналогии с историей Фауста И. Гёте примерно в одно и то же время (1790–1798). «Мой Фауст был старым Майклом Скоттом», — пишет С. Т. Колридж, отмечая, что замысел возник у него до прочтения поэмы И. Гёте. В молодости он был «восторженный, полный энергии, распространяющий вокруг себя блестящие догадки об открытиях, полностью осуществленных в последующие времена. Он не любил знание ради знания — себе самому приносящего великую награду — но ради могущества. Это облако яда заразило его ум с самого начала» (ТТ, 208). «Его выследили священники... он осужден и посажен в одиночную камеру: эти события составляют

пролог драмы. Прошло 4–5 лет, по истечении которых Майкл вырывается из тюрьмы, раздражительный, угрюмый, несчастный». Он решает, что знания бессильны против «жестоких преследователей», и разочаровывается в науках. «Мы ничего не знаем, мы глупы, несчастны, звероподобны!» — заключает он (ТТ, 208). Тогда он обращается к колдовству и алхимии, и «жажда власти и умственного превосходства над другими возвращается к нему». «В итоге Майкл призывает дьявола, и тот приходит на его зов. Мой дьявол должен был быть, подобно гётевскому, универсальным насмешником, который опустошает и обесценивает все, постоянно смешивая великое и ничтожное, бесконечное и конечное. Между тем Майкл несчастен, он имеет власть, но не покой, и с каждым днем все сильнее ощущает тиранию ада, окружающего его... Теперь он начинает ненавидеть дьявола и старается обмануть его. Он учится снова и открывает самые темные глубины колдовства, чтобы добыть рецепт обмана ада, но все тщетно... Ужас нарастает, и Майкл понимает, что является рабом и осужденным преступником...» (ТТ, 208). Появляется Агата, «моя Маргарита», и «любовь-возрождение, надежда на спасение потерянной воли проникает в его сознание. Разворачивается страшная борьба между Майклом и дьяволом, в которой Агата помогает и страдает. В финале, после всех ужасов, испытанных им, я сделал его победителем и привнес мир в его душу (*peace into his soul*) в соответствии с идеей спасения грешников милостью Божьей» (ТТ, 209).

Данный неосуществленный замысел поэмы подтверждает единство способа художественного мышления и философско-этических воззрений С. Т. Колриджа, принципиально отличавших его от великих современников, среди которых мы выбрали Дж. Г. Байрона, чтобы выделить как минимум две традиции в романтизме. В них представлены два акта человеческой воли — творчество и протест, созидание и бунт, два способа мышления и познания мира и человека: силой воображения и силой рассудка.

3.2. ПОЭТИКО-СТИЛЕВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ С. Т. КОЛРИДЖА И АНГЛИЙСКИХ РОМАНТИКОВ

Романтизм, по словам Дж. Рёскина, отличает «великий стиль», «широкие интересы и глубокие страсти». В «Элементах английской прозы» (1880) он отмечал такие составляющие этого стиля, как интенсивность лирического переживания, сообщающего стихам «плавность,

непрерывность течения», присутствие «любящей личности автора», неуместность «искусственных инверсий» в стихе. «Романтическое начало состоит не в манере изображения или рассказывания, а в природе тех страстей, к которым вызывает автор своим повествованием»¹. Дж. Рёскин выявляет связь между романтической концепцией героя и художественными средствами образного мышления: «...Романтизм обратился к изображению личности с ее сложным внутренним миром и, преодолев абстрактную и схематическую персонификацию человеческих страстей, в полной мере раскрыл их противоречивую природу»².

В фундаментальном для эстетики романтизма труде С. Т. Колриджа «Литературная биография» (1817) подробно анализируются компоненты поэтического творчества на материале английской поэзии от Ренессанса до романтизма в контексте стилевых исканий поэтов-современников. В первой же главе С. Т. Колридж называет главную цель своего произведения: «...Показать возможность применения философских принципов к поэзии и критике» (ЛБ, 38). Литературная критика сравнивается с «беспристрастным философским исследованием» (ЛБ, 151), выявляющим «основополагающие принципы поэзии» и их применение «к различным ее видам». Литературный критик, образец которого С. Т. Колридж видит в Г. Э. Лессинге, должен следовать двум основным принципам — «всеобщей нравственности и философской мудрости» (ЛБ, 153). Анализ творчества должен быть основан исключительно на изучении текста автора (ЛБ, 184). Данное положение согласуется с определением назначения поэтики в филологии XX в.: «Поэтика — это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности»³.

Стремясь познакомить читателя со своими взглядами на политику, религию и философию, С. Т. Колридж надеется систематизировать противоречивые воззрения, сформированные за долгий опыт творчества. В качестве главных объектов применения философских принципов к поэзии называются: 1) «истинная природа языка поэзии» (вопрос о которой возник в процессе полемики с У. Вордсвортом); 2) «особенности поэтического дарования художника» (главным образом также на примере У. Вордсворта). Язык поэзии подробно анализируется С. Т. Колриджем в контексте истории развития английской поэзии

¹ *Ruskin J.* The Art of Enland. London, 1893. P. 47.

² *Аникин Г. В.* Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М., 1986. С. 26.

³ *Якобсон Р.* Вопросы поэтики // Работы по поэтике / Р. М. Якобсон. М., 1987. С. 81.

от эпохи Возрождения до современности. Основополагающим правилом языка поэзии С. Т. Колридж считает органичное соответствие народного языка принципам логики и универсальной грамматики, тем самым снимая противоречие между просторечием и литературным языком, подчеркнутое У. Вордсвортом в предисловии к «Лирическим балладам» (ЛБ, 39). С. Т. Колридж — противник новоизобретенных слов или сочетаний слов, предлагает расширять смысловые вариации кодифицированных слов за счет подбора синонимов, которые, приобретая новое непривычное значение, утратят свою синонимическую природу и обретут самостоятельный статус. Этот процесс, характеризующий высокий уровень развития языкового мышления народа, названный десинонимизацией (ЛБ, 89), выражает «коллективное бессознательное чувство здравого смысла» народа, которое «контролирует процесс совершенствования речи». Своеобразной иллюстрацией процесса формирования слов может служить инфузория, незаметно разделяющаяся надвое. Только в случае отсутствия синонима в родном языке можно воспользоваться иноязычным заимствованием или неологизмом (ЛБ, 88).

К числу слов, привносящих невнятность, напыщенность, надуманность в язык поэзии, С. Т. Колридж относит двойные эпитеты, аргументируя свою позицию особенностями природной структуры английского языка, в котором нет падежных окончаний. Исключение для использования новых двойных эпитетов составляет закономерное обретение ими права на существование в речи или прецедент в тексте другого автора в случае, если два эпитета срослись в одно слово органически, а не механически соединены автором «милостью дефиса» (ЛБ, 39). В свое время Ф. Сидни в «Защите поэзии», исповедуя также принцип ясности, лаконизма, органики национального языка поэзии, напротив, предлагал развивать его природные особенности за счет удачной возможности составлять многосложные слова из двух-трех эпитетов при отсутствии падежной зависимости слов друг от друга, что можно обнаружить в сонетах «Астрофила и Стеллы». Осуждая собственные «сорняки юношеской поэзии» в виде двойных эпитетов (например, в «Религиозных мыслях»), С. Т. Колридж отмечает эволюцию своего поэтического стиля от пышного невнятного многословия к строгому ясному лаконизму, наблюдая подобный процесс в раннем и позднем творчестве У. Шекспира и Дж. Мильтона. Он подчеркивает сложную взаимосвязь теории и практики, темы и способа художественного мышления автора. Приверженность простой и естественной речи с юности поэта противоречило неумелому владению искусством поэтического слога, ложному выбору

темы и стремлению «облечь в поэтическую форму абстрактные, метафизические понятия» (ЛБ, 40). Соответственно двум тенденциям поэтического стиля, восходящим к античному спору азианистов (поклонников пышной, орнаментальной, многословной риторики) и аттицистов (сторонников ясного, точного, простого слога), С. Т. Колридж противопоставляет стилевую традицию Демосфена, Гомера и Вергилия традиции Цицерона, Феокрита, Овидия (ЛБ, 40). Известные слова С. Т. Колриджа о научной логике, находящейся в основании поэзии, призванной «раскрыть истину» и «выразить национальные черты» мышления народа, связываются учеными XX в. с началом структурно-семантического направления в филологии. Авторство в действительности принадлежит учителю поэта — главному наставнику Грамматической школы Христового госпиталя Джеймсу Бойеру (ЛБ, 41). Приверженец методики обучения древним языкам «ученого гуманиста» эпохи Возрождения в Англии Р. Эшема — автора «Наставника», Дж. Бойер развивал в учениках навыки следования простому здравому смыслу и законам универсальной логики благодаря упражнениям в двойном переводе с языка оригинала на родной язык. Классицистический принцип «декорум» (украшения с учетом уместности и точности соответствия мысли и слова) помогал различать синонимы по их смысловому сопряжению с соседними словами, вырабатывал чувство текста как органического целого, в котором ничего нельзя изъять, заменить или поменять местами. В 22-й главе С. Т. Колридж обращает внимание на два смысловых плана словесного обозначения предмета: объективное, изображающее непосредственно объект описания, называния, и субъективное, передающее представление о настроении и намерении автора, изображающего предмет (ЛБ, 177). Слово порождает ассоциативные связи вокруг себя и в связи с собой. С этим связано «требование непереводаемости» слов высокой поэзии на другие слова с аналогичным значением.

Сравнивая достоинства и недостатки творчества ренессансных поэтов с недостатками «фальшивых красот» современных эпигонов классицизма и сентиментализма, С. Т. Колридж рассматривает взаимоотношения трех составляющих поэзии — чувства, мысли и языка. С этой же точки зрения С. Т. Колридж характеризует ведущие тенденции в английской поэзии 80-х гг. XVIII в. Одна из них, в лице Эразма Дарвина, автора популярной поэмы «Ботанический сад», восходила к классицистической эстетике А. Поупа, чье устойчивое влияние длилось столетие, обрастая эпигонскими штампами. С. Т. Колридж относит к числу достоинств А. Поупа искусство нравоописания, логику и остроумие эпи-

грамматического героического куплета, несравненный талант как автора комической («Похищение локона»), философской («Опыт о человеке») поэм, перевода «Илиады». Однако он указывает на устойчивые недостатки содержания и стиля, вытекающие из отмеченных достоинств: однородность смысловых завершений в конце каждого куплета, что способствует рационально выстроенному сложению, а не последовательному органичному развитию составных частей поэтического материала; в результате «целое» произведения состоит не в единстве мысли или чувства, а в единстве принципа связи логических посылок (логическая категория «сорит», или «грамматическая метафора» — соединительно-разделительная связь в эпиграмме) (ЛБ, 47). С позиций романтической эстетики, синтезирующей нормативные категории жанра, языка в русле апологетики единства лирического переживания автора и героя, вывод С. Т. Колриджа о том, что поэмы А. Поупа «отличались не столько поэтичностью мысли, сколько мыслью, переведенной на язык поэзии» (ЛБ, 47) вполне закономерен. Этот род поэзии С. Т. Колридж называет переводом прозы на язык поэзии, восходящий частично к школьным латинским упражнениям. Подобно Б. Джонсону в «Наблюдениях и заметках», С. Т. Колридж советует поэтам не копировать или подражать, а выбирать необходимые примеры из римских авторов соответственно строю своих мыслей. В противоположность классицистическим тенденциям в искусстве слагать стихи С. Т. Колридж отстаивает использование переноса (*enjambement*) в строфе, «плавно переходящей в другую, в противовес той, что непременно завершается рифмованным двустушием»; «достоинства естественного, простого языка», не вычурного и не вульгарного одновременно; предпочтение разговорной лексики метафорическим излишествам (ЛБ, 49). В то же время С. Т. Колридж вносит понятие «подводное течение» произведения для определения той органической целостности творений великих поэтов, которая заставляет восхищаться не отдельными фрагментами текста, как при чтении французских трагиков, а каждой его частью от начала и до конца. Как видно, С. Т. Колридж новаторски сопрягает понятия психологии искусства с категориями тропо-синтаксических характеристик стиха. Классическое требование согласования истины, природы, логики и законов универсальной грамматики с искусством поэзии, внушенное С. Т. Колриджу его учителем, дополнено собственными оригинальными идеями о «составных элементах человеческого разума, их сравнительных качествах и значимости» (ЛБ, 49). Два критерия поэтического мастерства, предлагаемые поэтом, отражают этот синтез: 1) способность вызывать возра-

стающее наслаждение при новом прочтении; 2) невозможность замены слов без потери смысла, ассоциаций, впечатлений. С. Т. Колридж намеренно отступает от аристотелевского определения поэзии как искусства вызывать удовольствие и поучать, а также от отношения к поэзии как средству удовлетворения любых вкусов толпы авторами, которые стремятся во что бы то ни стало «возбудить у читателя удивление своим могуществом» (ЛБ, 50).

Римско-классицистической традиции С. Т. Колридж противопоставляет греко-ренессансную. Защищая свои поэтические пристрастия, он обращается за примерами к стихотворным размерам и поэтическому языку греческих поэтов «от Гомера до Феокрита включительно», а также «к нашим старым английским поэтам от Чосера до Мильтона» (ЛБ, 49). «У прежних авторов, от Донна до Каули, встречаются фантастические, из ряда вон выходящие мысли, но выражены они чистейшим истинно английским, родным им языком; у поэтов более позднего периода самые банальные мысли облечены в фантастические, произвольные, искусственные обороты речи. Наши старые поэты при всех их недостатках жертвовали страстью и страстным потоком поэтических строк ради тонкости мысли, полета ума; современные же поэты стремятся без конца блистать, создавая какие-то отрывочные, разрозненные образы, совершенно несовместимые друг с другом, — нечто имеющее двойственную природу, наполовину поэтический образ, наполовину абстракция. Те жертвовали сердцем ради интеллекта, эти кладут на алтарь и сердце, и разум ради словесного блеска и эффектности» (ЛБ, 50).

Демонстрируя стилевые ошибки, происходящие как из внешнего влияния общепринятой модной тенденции, так и в результате абсурдизации собственных устремлений к реформе, С. Т. Колридж сочиняет три пародийных сонета, опубликованных в «Мансли мэгэзин» 6 ноября 1797 г. под псевдонимом Неемия Хиггинботтома. В каждом из них имитируются черты, соответствующие трем разновидностям поэтического стиля: эгоцентрическому, разговорному и цветистому (ЛБ, 50–52). Если первый является порождением ошибочного способа лирического переживания (меланхолического эгоцентризма), порождающего банальные мысли и вольный язык, второй — опрошения языковой формы в ущерб развитию мысли, то третий — «разукрашивания» стиха в ущерб естественности и ясности поэтического образа (ЛБ, 52).

В третьей главе «Литературной биографии» С. Т. Колридж уточняет нелепые обстоятельства возникновения понятия «озерная школа», связанные с основателем журнала «Эдинбургское обозрение» Френсисом Джеффри (1773–1850), назвавшим У. Вордсворта, С. Т. Колриджа

и Р. Саути «школой хныкающих ипохондриков, которая нашла себе приют на Озерах» (ЛБ, 67). Не принимая слова «школа», С. Т. Колридж отмечает в своих произведениях лишь проповедь «здорового смысла, подкрепленного лучшими... образцами искусства периода Греции, Рима, Италии, Англии» (ЛБ, 67). С. Т. Колридж находит в поэзии Р. Саути «насыщенность чувств, глубину наблюдений, непреходящий блеск, неизменное благородство языка и ритма» (ЛБ, 70), «полет воображения» и глубинную мысль (ЛБ, 72). «Ему нет равного ни в области изучения истории, ни в области знания библиографии», в эссеистике, сочетающей оригинальность мысли и ясный стиль — классический и живой, правду и фантазию, остроумие и мудрость, образованность и жизнелюбие» (ЛБ, 75). Находя в Р. Саути образец высоких нравственных качеств литератора и человека, С. Т. Колридж отмечает широту жанрового диапазона его усердных трудов в поэзии: политическая песня, баллада, пасторальная идиллия, лирическая поэма, историческая поэма и др.; стилевые новации, новизна технических приемов в области языка и ритма, композиции единства целого и части. Однако не столь оригинален Р. Саути в высокой лирике — наиболее сложной сфере искусства поэзии: иногда нравственный пафос, идеи берут верх над смелостью образного строя (например, в «Кехаме») (ЛБ, 75). «Саути владел своим гением, а не гений владел им...» — в этих словах С. Т. Колриджа ответ на вопрос о сильных и слабых сторонах поэта, получившего неоднозначную оценку в кругах английских романтиков (ЛБ, 76). Р. Саути можно считать образцом высоких достоинств для молодых литераторов. Именно ему С. Т. Колридж обязан, по собственному признанию, осознанием чувства долга, благородным желанием привести свои поступки в соответствие с принципами на словах и на деле (ЛБ, 78). Действительно, после встречи с Р. Саути в Оксфорде активность литературной и общественной деятельности С. Т. Колриджа приобрела целенаправленный характер (бристольский период), и несмотря на последующее расхождение взглядов и жизненного пути, С. Т. Колридж не забыл об этом, встречая дружеское участие и со стороны Р. Саути (ЛБ, 78).

Четвертую главу «Литературной биографии» С. Т. Колридж посвящает анализу поэтических принципов и стихотворений У. Вордсворта. Два стиля в поэзии У. Вордсворта: высокий поэтический стиль (в «Тинтернском аббатстве», «Терновнике») и незатейливый, незамысловатый (в «Саймон Ли»), — все более противопоставлялись друг другу в теоретических тезисах У. Вордсворта. Предисловие ко второму изданию «Лирических баллад» (1800), к которому У. Вордсворт не привлек С. Т. Колриджа, явилось откровенным манифестом поэтической про-

граммы У. Вордсворта, выдвинувшего тезис об отсутствии отличий между разговорной и стихотворной речью в поэзии, с которым не мог согласиться С. Т. Колридж. Если в свое время классицистам удалось освободить английскую поэзию от «сладостных пороков» (*dulcia vitia*) приверженцев барочного стиля (Марино, Каули), восстановив права вкуса и способность к здравым суждениям, то в последние 20 лет сформировалась целая школа подражателей прозаизмам и псевдопростоте, которую отличает «откровенная глупость», одетая в «разболтанную ритмику», «инфантильную фразеологию», «тривиальные ассоциации и образы», «поэтические подделки» (ЛБ, 82).

Именно У. Вордсворт поневоле способствовал подобным явлениям в современной английской поэзии. С. Т. Колридж называет копирование признаком грубого склада ума, поскольку оно подменяет подражание простой карикатурой. В основе подражания лежит различие двух предметов, незаметно переходящее в сходство, сохраняющее равновесие, в основе копии — карикатура (ЛБ, 83). Этому явлению соответствует психологическое состояние совмещения несовместимых идей, как будто определенно связанных одним и тем же источником, названное С. Т. Колриджем словом «нелепость» (ЛБ, 80). При подражании согласуются восхищение принципом творчества избранного для подражания поэта с деятельным разумом самого автора, проясняющего истину, претерпевающую изменения и воздействующую на результат подражания в процессе ее различения и оценки (ЛБ, 88).

Определение принципа творчества — задача сложная, связанная с философией и психологией мышления данного поэта. С. Т. Колридж выводит основные отличия творческого принципа автора в связи с понятиями «фантазия», «воображение», переставшими быть синонимами несмотря на ошибочное помещение их в синонимический ряд Вильямом Тейлором, автором книги «Английские синонимы» (1813). В отличие от У. Вордсворта, под влиянием бесед с С. Т. Колриджем обнаружившего интерес к данной проблеме и отметившего в предисловии отличие преобразующего влияния фантазии и воображения на поэзию, С. Т. Колриджа интересуют истоки, корни принципа двух типов творчества — фантазийного (*fanciful* — от греч. *phantasia*) и имажинативного (*imaginative* — от лат. *imaginatio*) (ЛБ, 88). К примеру, С. Т. Колридж отмечает: «Мильтон был одарен богатым воображением, Каули — яркой фантазией» (ЛБ, 88). Строка из Т. Отвея — «Лютни, раки, молочные реки, янтарные корабли» — связана с фантазией, а возглас короля Лира из шекспировской трагедии: «Что стало с человеком из-за дочек!» — пробуждает воображение (ЛБ, 88). Способ их различения существенно обогатил бы теорию искусств.

Дар воображения присущ гениальному поэту. К числу таковых из современников С. Т. Колридж относит У. Вордсворта в первую очередь. Анализируя его творчество в развитии, С. Т. Колридж пытается дать определение поэтического гения и воображения. Признаками гения С. Т. Колридж считает следующее: 1) «умение переносить впечатления и чувства детских лет в пору зрелости, сохранить младенческое изумление перед миром и обладать способностью соединять его со свежими впечатлениями каждого прожитого дня, ...быть на дружеской ноге» с природой и человечеством; 2) «изображать знакомые, обычные предметы так, чтобы пробуждать в душе читателя чувства, схожие с его собственными», «открывать новые стороны давно известных вещей», извлекать «старые истины из состояния забвения, в которое они ввергнуты оттого, что всеми признаны»; 3) «сочетать глубокое чувство с глубиной мысли, ...подмечать характерные черты внешнего мира, тонко их сочетать, преобразовывать силой воображения»; 4) «создавать вокруг обыденных предметов, событий и ситуаций... определенное настроение, атмосферу поэтической глубины и благородства, столь свойственную вообще миру идеального» (ЛБ, 85–86). При этом гениальный поэт может обладать устойчивыми или преодолеваемыми с эволюцией творчества стилистическими недостатками или неточностями, часто вырастающими из достоинств. Так, например, «излишне усложненный, сучковатый» язык «Описательных зарисовок» У. Вордсворта (1793) — результат нагромождения новых, противоборствующих образов (стихотворение «Был бури натиск страшен и жесток»). Ко времени встречи и сотрудничества с С. Т. Колриджем У. Вордсворт преодолел склонность к «туманным выражениям», «произвольным и нелогичным фразам, одновременно банальным и фантастическим», не соответствующим стилистике описательной поэзии (ЛБ, 85). Однако та неприемлемая для вкуса С. Т. Колриджа черта творчества У. Вордсворта, как «прозаизация» стиха, намеренно гиперболизированная им позже, по-прежнему проявила себя в совмещении спенсеровой строфы, располагающей к возвышенному пафосу, с прозаизмами (ЛБ, 85).

Существенный недостаток теоретических посылок У. Вордсворта С. Т. Колридж подчеркивает, объясняя отличие природы стиха от языка прозы в 18-й главе. Происхождение метрического стихосложения С. Т. Колридж связывает с «благотворным антагонизмом» между «спонтанным импульсом страсти» и «сознательной целеустремленностью воли», приводящими к единому «уравновешенному состоянию души» (ЛБ, 128–129). Приводя цитату из монолога Утраты — героини «Зимней

сказки» У. Шекспира: «Над естеством наш разум торжествует / Но с помощью того же естества», С. Т. Колридж объясняет обусловленность единства произведения частотой употребления различных языковых форм и образных выражений, призванных вызвать «такое удовольствие, какое только может дать усмиренное и управляемое человеческой волей чувство» (ЛБ, 129). Однако для осуществления «целей истинной поэзии метр... — это дрожжи, бесполезные и невкусные сами по себе, но придающие живость и крепость напитку, в котором их разводят в правильной пропорции» (ЛБ, 130), зависящей от «соответствия идей и выражений, метрическая же форма лишь приложение» (ЛБ, 131). Будучи формой поэзии, без которой она «несовершенна и плоха» (ЛБ, 133), метр связан с ней специфическими узами соответствия. Не будучи «носителем поэтического», метр имеет «некое общее с поэзией качество», «связующее свойство» (*mordant* — ‘связь’) (ЛБ, 133). В качестве такой связи С. Т. Колридж предлагает соответствие между характером страсти, понимаемой «как эмоциональный накал чувств, высшее проявление человеческих способностей» и ритмом, характерным для каждого порыва чувств, выражаемого в языке (ЛБ, 133). Вдохновение гения предполагает «состояние необычного душевного экстаза», требующее соответственных форм выражения. Таким образом, вырисовывается триада, описывающая процесс рождения поэтического творения: «страсть» поэта, «размышления, формы, события» поэтического материала и ритм, метр формы стиха. Образно первое сравнивается с силой вращения, второе — с колесом, а третье — с искрой («Колеса высекают искру при быстром вращении») (ЛБ, 133). Облечение поэтического материала в метрическую форму связано также с принципом единства организованного целого с «наиболее важными существенными частями», что вытекает из основной задачи поэзии как искусства подражания, а не копирования, т. е. смешения «одного и того же в абсолютно несхожем, либо несходного с тем, что в основе своей одно и то же» (ЛБ, 134). Один из важнейших вопросов в связи с этим касается природы и функционирования «необязательных эпитетов» в поэзии. Критерием определения этого может быть соответствие его «сущности человеческой природы», или «языка здравого смысла». Строка из сонета Томаса Грея («...И алый Феб, прогнавший мрак угрюмый»), приводимая У. Вордсвортом в предисловии в качестве неудачной по причине отдаленности от языка прозы, называется неудачной и С. Т. Колриджем, но с иной мотивировкой: «Она несет в себе несовместимые образы, ...в ней смешивается причина со следствием, реальный предмет с персонифицированным изображением предмета;... она отличается

от языка здравого смысла!» (ЛБ, 135). Текст невозможно назвать поэтическим по разным причинам: 1) бессмысленность; 2) отсутствие поэтической формы при наличии осмысленности и выразительности; 3) несоответствие характера содержания типу метрической формы (ЛБ, 137). Примером «прекрасного образца стиля, промежуточного между прозой и поэзией и родственного им обоим» (ЛБ, 138), могут служить стихотворения Сэмюэля Дэннелля «Послания», «Триумф Гименея». Показателем правильного соотношения всех компонентов поэтического произведения является вкус — «знание таких фактов, материальных и духовных, которые более всего присущи искусству, ...управляются и обуславливаются здравым смыслом и интуитивно становятся привычкой, наградой за наши прежние раздумья и размышления, за нашу проницательность и выводы» (ЛБ, 140). «Для упорядочения стиля поэта» необходимо соблюдение принципов грамматики, логики, психологии (ЛБ, 139–140). Однако «степень и вид творческого волнения, вызываемого самим актом поэтического творчества», нужный стиль, пропорцию воли и вдохновения, отбор образов и приемов подсказывает автору его интуиция (ЛБ, 140). Источником правил поэзии является ее собственная природа. «Если поэзии навязывать правила извне, она перестанет быть поэзией и превратится в нечто искусственное. Это уже будет *morphosis* (ремесленничество), а не *pojesis* (творчество). Правила, диктуемые воображением, и есть тот источник, из которого талант черпает свою силу, свое плодородие» (ЛБ, 140). Увлечение жанром оды и обращениями к абстрактным понятиям часто связано с псевдопоэзией слабых поэтов (ЛБ, 141).

У. Вордсворт велик как реформатор поэтического языка, выступающий «за искренность и драматичность в поэзии и в связи с этим за правомерность тех метафор и оборотов речи, без которых поэтическая речь превращается в искусственную и фальшивую» (ЛБ, 110–111). Тем не менее трудно согласиться с тезисом о происхождении истинного поэтического языка исключительно из обыкновенной повседневной речи простолюдинов, «испытывающих самые естественные человеческие чувства» и ведущих «простой и непритязательный образ жизни» в согласии с природой (ЛБ, 112). Подобная речь подходит только к определенным видам поэзии соответственно теме, выбору героев, характеру повествования. Удачное достижение правдоподобия и эстетического удовольствия возможен в двух случаях: естественности изображения или создания иллюзии подлинного изображения «из-за неуловимого слияния собственно жизненного опыта и таланта автора с изображаемым» (этот сплав есть подражание, а не копирование) (ЛБ, 112). В противном случае «у читателя создается чувство собственного превосходства», как у королей по отношению к шутам.

С. Т. Колридж обосновывает принцип типизации героя, в котором органично сопрягаются индивидуальная исключительность и общечеловеческая характерность: «...Я думаю, что герой, выведенный в поэтическом сочинении, должен быть облачен в одежды всеобщего, обладать чертами, характерными для людей его общественного положения, а вовсе не теми, которыми может быть одарена лишь какая-нибудь одна яркая личность» (ЛБ, 115). По этой причине и язык героя несет в себе универсальные черты литературного языка в целом: «...Язык простонародья, очищенный от провинциализмов и грубости и ...приведенный в соответствие с правилами грамматики (которые, по существу, не что иное, как правила универсальной логики, примененные к явлениям психологического порядка), ничем не будет отличаться от языка любого человека, наделенного здравым смыслом...» (ЛБ, 119). Во-первых, необразованный человек, как правило, сообщает об отдельных фактах из своей жизни или верований, тогда как человек образованный стремится «открыть и выразить связь явлений и фактов..., из которых можно вывести более или менее общие законы» (ЛБ, 119). Во-вторых, общение с природой «предполагает лишь способность различать ее явления», а не совершенствование языка, лучшая часть которого «формируется в процессе размышлений над работой самого разума». Речь «рождается в ходе присвоения конкретных символов внутренним движениям чувств, различным стадиям воображения и его результатам — всему тому, что не находит места в сознании необразованного человека» (ЛБ, 120). Сопrotивляясь словесным штампам, «глупому и чванливому языку», поэт «должен перейти не на язык обитателя деревни, а на речь здравого смысла и естественных человеческих чувств» (ЛБ, 121). Не соглашаясь с формулировкой У. Вордсворта о подлинном языке, которому можно научиться у простолюдинов, С. Т. Колридж вводит понятие индивидуального языка каждого человека, зависящего «от широты его знаний, его способностей и их бойкости, глубины и живости его чувств» (ЛБ, 121), а также общеупотребительного языка (*lingua communis*), который «обнаруживается во фразеологии простых сельских обитателей ничуть не в большей степени, чем в языке представителей других слоев общества» (ЛБ, 122). Не соглашается также С. Т. Колридж и с увязыванием непосредственного волнения, «состояния возбуждения» с творческими способностями человека: «Естественное свойство чувства состоит не в том, чтобы создавать, а чтобы выражать себя с повышенной активностью» (ЛБ, 122). Страсть не порождает, а концентрирует то, что она выражает — уже усвоенные истины, убеждения, представления, а также способ и средства ее выражения — речевые обороты, которые «жизнь отложила

в его сознании» (ЛБ, 122–123). К характерным признакам взволнованной речи относятся повторы, неровные паузы, либо заполняющие пустоты речи, либо передающие ее быстрый переход от мысли к мысли, все время ускользающей. Все эти приемы, перенесенные из разговорной речи в поэзию, ничего не значат сами по себе. Красоту и осмысленность обретают только «намеренные повторы как литературный прием», «подчеркивающие глубину и вечность чувства» в отличие от «простого описания этого чувства или от обстоятельств, вызвавших его» (ЛБ, 123).

В главе 18 С. Т. Колридж называет два признака развитой речи. Знание языка предполагает не только владение лексическим запасом, но и порядком употребления слов. В отличие от необразованного человека более эрудированный обладает «способностью к большему расчленению и разъединению компонентов той информации, которую хочет передать». С. Т. Колридж называет такую способность определенной перспективой мышления, направляющей мысль к определенной цели, предвосхищающей сообщение, помогающей «подчинять и организовывать различные компоненты фразы в соответствии с их относительной значимостью, так что в конечном итоге сказанное предстает как единое органичное целое» (ЛБ, 124). С. Т. Колридж отличает язык поэзии от языка прозы, так же как язык прозы от разговорной речи, а чтение — от беседы правилами организации словесного материала (потока). Этот показатель различия имеет не столько семантический (слова), стилистический (уместность употребления), сколько структурный характер (ЛБ, 126). Объясняя это разграничение, С. Т. Колридж обращается к описанию понятий, впоследствии получивших терминологическое обозначение внутренней и внешней форм слова. Суть слова (первичное значение) означает «принцип выделения индивидуального из всеобщего, принцип возможности существования внутреннего смысла в той или иной вещи. Оно эквивалентно идее вещи. Существенное отличается от сути привнесения в его значение реальности», т. е. той внешней формы, которая предполагает не столько функциональные, сколько структурные особенности соположения слов (ЛБ, 126). Если между явлениями обнаруживается сходство, но есть отличие, назвать тождественными их невозможно, как это делает У. Вордсворт относительно языка прозы и метрической композиции (ЛБ, 125): «Я считаю, что должны быть и есть такие фразеологические средства прозы, которые не пригодны для поэзии, и такие приемы поэзии, которые не пригодны для прозы» (ЛБ, 128). Среди признаков различия: средства выражения языка (образные: метафоры, сравнения, гиперболы и др.), формы и правила частоты их употребления в поэзии, конструкции фраз, порядок слов в прозе (ЛБ, 128).

В 19-й главе С. Т. Колридж называет теорию нового вида поэзии У. Вордсворта «необоснованной, странной, ошеломляющей» (ЛБ, 143). «Экспериментальный способ» У. Вордсворта, задавшегося целью привести разговорную речь и тематику простой сельской жизни в отечественную поэзию, заимствовался бесталанными подражателями поэта, создавая столь же негативную тенденцию, как и та, которой он противопоставил свои новации. Не приемля «безвкусную вычурность речи» многих поэтов-современников, У. Вордсворт поневоле задал противоположный штамп — искусственное просторечие, безусловно, выходя за пределы собственной теории. Так называемое просторечие в поэзии У. Вордсворта отличается от разговорной речи повседневной беседы способом связи фраз, паузами, переходами (ЛБ, 150). Для последней нехарактерно активное использование приложений, сложных синтаксических конструкций с обобщенно-личными предложениями, не говоря уже о возвышенных эпитетах. С. Т. Колридж отмечает: «...Если исключить из поэтических сочинений мистера Вордсворта все то, что предлагает исключать из поэзии его теория, изложенная в предисловии, нам пришлось бы расстаться с двумя третями наиболее прекрасных мест в его стихотворениях» (ЛБ, 150). Для С. Т. Колриджа «...наслаждение от вордсвортовских стихов достигается меньше всего волнением, связанным с удовлетворением любопытства или динамичностью и плавностью повествования, — многие отрывки его стихотворений поражают своей неожиданностью, и в этом их главная ценность» (ЛБ, 150).

В 20-й главе С. Т. Колридж отмечает высочайший уровень владения «подлинным логичным английским языком» У. Вордсворта, с которым можно сопоставить в этом качестве только У. Л. Боулза, Дж. Г. Байрона и Р. Саути, отчасти Т. Мура. Образцовый язык У. Шекспира, Дж. Мильтона, У. Вордсворта — одновременно самый характерный и индивидуализированный (черта *lingua communis*) (ЛБ, 145). С. Т. Колридж возражает против неоправданного расширения лексического значения слова, полисемантизации слов. Так, например, отмечая два варианта названия образа в стихотворении У. Вордсворта «Мальчик из Уинэндер-Миер»: «дикий праздник» и «видимая сцена» или «сцена неистовства», С. Т. Колридж не соглашается с употреблением слова «сцена» в каком-либо ином смысле, чем привычном со времен У. Шекспира и Дж. Мильтона, — «театральное действие», «персонажи, участвующие в сцене театрального действия» (ЛБ, 148).

Число многосложных слов «возрастает пропорционально тому разнообразию мыслей автора, которое он стремится выразить наиболее точно» (ЛБ, 149). Это оправдано в «Прогулке» У. Вордсворта. В главе 20-й, назы-

вая среди недостатков поэтического «эксперимента» У. Вордсворта «неровный» стиль — «стиль второго типа» (ЛБ, 161–162), С. Т. Колридж выделяет три типа стиля: 1) поэтический; 2) прозаический; 3) нейтральный, общий и для поэзии, и для прозы, как, например, у А. Каули в «Очерке о Кромвеле». В отличие от параллельного изложения одного и того же материала языком прозы и поэзии в «Утешении философией» Боэция или в «Новой жизни» Д. Алигьери, третий тип стиля предполагает переход от языка прозы к стихотворному языку «по мере изменения характера идей или чувств» (ЛБ, 162). Возникающая при чтении такого произведения смена настроений разрушает единство восприятия художественного целого. С. Т. Колридж предлагает использовать музыкально-живописные приемы «для создания впечатления целого»: продуманную последовательность ритмических и мелодических частей (пример помещения арии вслед за речитативом в либретто Метастазियो, отличавшегося не поэтическим талантом, но изящным вкусом), рельефность оттенения ярких красок нейтральными для смягчения цвета (ЛБ, 162–163)).

«Неровный» стиль У. Вордсворта С. Т. Колридж показывает в отдельных строках в целом замечательного стихотворения «Слепой хайлендский мальчик» (ЛБ, 163–164): «Сила духа твоя — как у горной реки, / Чьи Всевышнему славу поют родники!». Второй недостаток — «сухопрозаичность» (ЛБ, 165), обнаруживающая себя в утомительной детализации натуралистически описываемого предмета и в пристрастии к прозаическим чертам характера, придуманным деталям биографии персонажа, ретроспективным отступлениям (ЛБ, 167). Вспоминая строки из предисловия У. Давенанта (1606–1668) к пьесе «Гондиберт», С. Т. Колридж относит фактографию к компетенции историка, тогда как в поэзии «истина действенная, вечно живая», согласуется поэтом не с формой, а с разумом (ЛБ, 165–166).

В читателе поэту следует пробудить воображение (целостное органическое сотворчество), а не фантазию (линейное механическое запоминание) (ЛБ, 166). В качестве примера описания-творения, а не изображения-фантазии С. Т. Колридж приводит отрывок из книги девятой «Потерянного рая» Дж. Милбтона о смоковнице. Далее С. Т. Колридж не может согласиться с выбором персонажей в стихах У. Вордсворта, основанном на принципе отождествления добродетели с социальным статусом ее носителя, безыскусности чувств с просторечным языком их выражения (ЛБ, 169). Это противоречит и жизненной правде (пример с Р. Бернсом единичен), и характеру типизации индивидуального героя в стихотворении (невероятное превращение трубочиста в поэта

и философа благодаря странному и счастливому стечению обстоятельств возможно только в жанре романа-жизнеописания в манере Д. Дефо) (ЛБ, 170). С. Т. Колридж напоминает призыв Горация в «Искусстве поэзии» «полагаться на природу самой поэзии и на человеческий разум». Поэтический вымысел может обернуться фальшью при избытке подробных деталей в повествовании. О том же писал и Ф. Сидни в «Защите поэзии», приводя в пример рассказ о Патрокле. Создать поэтическую иллюзию реальности можно посредством искусных художественных приемов, соответствующих природе искусства, а не заимствованием избыточных «фактов из мира абсолютно достоверной реальности» (ЛБ, 170). В искусстве — «негативная вера», внушаемая образами, созданными воображением художника, и живущим согласно собственной природе, не зависит от веры в их историческую достоверность. Сюжет и характеры должны быть лишь навеяны источником, а не заимствованы из него («Потерянный рай» Дж. Мильтона навеян библейскими сказаниями, в то время как «Мессия» Клопштока основана на заимствованиях из Писания).

Третий недостаток — в пристрастии автора к драматизму, приводящему либо к стилевому несоответствию в случае несовпадения выражений автора и его персонажа, либо к неразличению голоса автора и героя в случае совпадения их голоса, что приводит к эффекту чревовещания (ЛБ, 172). Четвертый — несоответствие глубины переживаний уровню интеллектуального развития персонажа (впечатление неправдоподобия), «многословие, повторы, витиеватые мысли вместо ее движения». Пятый — несоответствие темы грандиозным идеям и образам, мыслей — обстоятельствам и поводам, их породившим (Геракл за прялкой Омфалы). Среди достоинств поэзии У. Вордсворта: «суровая чистота языка с точки зрения грамматики и логики», соответствия слова мысли (ЛБ, 177); «верность здравому смыслу», самоконтроль, чистота языка устраняют «невразумительность, неясность», оказываются противоядием в «век, развращенный пустой риторикой» (ЛБ, 178).

С. Т. Колридж придавал огромное значение культуре языка, формирующей культуру мысли. Он указывал на прямую связь слов-лозунгов, управляемых эмоциями, не контролируемых здравым смыслом, со «всякого рода фанатизмом» (ЛБ, 179). Язык подобно природе — живое целое, состоящее из «мельчайших частиц и атомов» (ЛБ, 179); слово сопоставляется С. Т. Колриджем с растением, имеющим свои ступени роста и нуждающимся в правильном уходе и использовании. Овладение культурой языка формирует яркий тип мышления, учит здравому смыслу — критерию нравственного закона, в то время как

разум — источник принципов «двигательной силы» сознания в целом (ЛБ, 179). Признавая высокие достоинства стиля таких поэтов, как Дж. Г. Байрон, У. Л. Боулз, Р. Саути, по чистоте языка С. Т. Колридж ставит У. Вордсворта выше всех (ЛБ, 179). Второе достоинство — чистота и свежесть, значительность и безыскусность мыслей и чувств, почерпнутых из личного опыта (ЛБ, 180). «Ода на признание неуверяемости воспоминаний детства» — об отважном путешествии «в царство собственного сознания», о сокровенных тайнах внутренней жизни, не подчиняющейся «законам времени и пространства» (ЛБ, 180). Третье достоинство — «мускулистая сила и необыкновенная оригинальность отдельных строк и фрагментов», четвертое — «безупречная верность природе и точность описаний», превращение «в алмазы... привычного и обыденного» (ЛБ, 181), пятое — «мягкий философский пафос» — «созерцательное душевное состояние, глубокомыслие и чувствительность, сострадание ближнему, ...меланхолическое, не активное». «Он различает на этих лицах предначертание и сам облик Создателя, несмотря на то что они перечеркнуты, а то и вовсе стерты морщинами страданий или вины. Так человек переходит в поэта, а поэт — в человека; они как бы теряются друг в друге, и каждый обретает себя в другом: один — отмеченный славой, другой — надежностью и постоянством» (ЛБ, 181). Пример тому — стихотворение «Болель Маргарет». Обладая воображением, схожим с шекспировским и мильтоновским, У. Вордсворт оригинален и независим, но фантазия его «не всегда изящна, а иной раз и неярка» (ЛБ, 182). Именно У. Вордсворт «способен написать первое истинно философическое стихотворение» (ЛБ, 183).

В письме к Д. Телуоллу от 17 декабря 1796 г. С. Т. Колридж пишет о своеобразии собственного стиля мышления и поэтического творчества: «Мои философские мнения согласуются или исходят из моих чувств: и это, я думаю, отличает мой стиль письма. И, как и все другое, это иногда красиво, а иногда ошибочно. Но не будем вводить закон о единообразии против поэтов — мне достаточно обители в моей голове для восхищения умом и фантазией Акенсайда, сердечностью и фантазией Боулза, одиноким благородством Мильтона, божественной непосредственностью Каупера: и, если есть совершенство человека, то пусть будет и его несовершенство. (Спокойное доброе расположение духа в сочетании с чувством, и выраженное в гармоничном стихе, и простая, строгая и приятная образность)» (CL, I, 279). С. Т. Колридж избегал «искусственной чувствительности», как у Л. Стерна, но прини-

мал непринужденный «описательный стиль» Т. Беддоуса и У. Л. Боулза¹: «Стиль совершенен тогда, когда мы думаем всегда о содержании, а не о манере»².

В письме от 22 сентября 1800 г. к В. Годвину С. Т. Колридж задает вопросами: «Является ли логика сущностью мышления или, иными словами, возможно ли мышление без установленных обозначений и как быть в том случае, если обозначение неверно? Не являются ли слова частью и ростом растения? И каков закон их роста?» (CL, II, 625–626). Далее в этом письме С. Т. Колридж заявляет о своем намерении преодолеть прежнее противопоставление слов вещам, возвысить слова до уровня вещей. Сравнение слова с растением С. Т. Колридж более подробно разъяснит позже в «Советах государственному деятелю».

В становлении поэтико-стилистических взглядов С. Т. Колриджа особое значение имеет осмысление им понятия «натуральный», «естественный» (*natural*). На заре поэтических опытов С. Т. Колридж высоко ценил поэзию У. Л. Боулза за естественность (*naturalness*) его языка. В письме к Джону Телуоллу от 17 декабря 1796 г. он отмечает: «...Боулз самый нежный, и, не считая Бернса, единственный всецело натуральный поэт нашей словесности» (CL, I, 278). При этом С. Т. Колридж, указывая на музыкальную выразительность стиха У. Л. Боулза, признается в недостаточной простоте и естественности собственного поэтического слога на тот период: «Я признаю прекрасным его манеру подчеркивания трех долгих слога в словах *broad day-light*...Относительно моей поэзии, я признаюсь, что невольно отклоняюсь от «природы и простоты» (*nature and simplicity*) как в мыслях, так и в языке» (CL, I, 278). Как видно, концепция С. Т. Колриджа о естественности поэтического языка содержит фонетический компонент, который находит яркое выражение в одном из ранних сонетов С. Т. Колриджа «К реке Оттер» (1793).

Автор работы о философии языка С. Т. Колриджа Дж. МакКусик предлагает ассоциативное объяснение аллитераций и метрических вариаций «звукового символизма» в названном сонете: в строке *I skimm'd the smooth thin stone along thy breast* повтор согласного *s* подобен отзвучью прыжков камушка в воде, в то время как повтор трех долгих гласных *o* и *a* словно имитируют способ, которым камушек задерживается на поверхности воды, отказываясь тонуть³. Сочетание изобразительных и выразительных

¹Coleridge S. T. The Watchman / ed. by L. Patton. Princeton, 1970. P. 313.

²McKusick J. Coleridge's Philosophy of Language. London, 1986. P. 15.

³Ibid. P. 18.

средств в стихотворении С. Т. Колриджа, достигаемое с помощью естественного языка, пробуждающего визуальные, звуковые, осязательные впечатления и избегающего абстрактных концептуальных терминов, соответствует представлениям С. Т. Колриджа о манере У. Л. Боулза, сыгравшего важную роль в обретении С. Т. Колриджем своего поэтического стиля, свободного от «педаггического формализма» и «сентиментального дидактизма», характерного для большей части поэзии XVIII в.¹

В бристольских лекциях 1795 г. об откровенной религии, связанных с идеями Д. Хартли и ставших важной ступенью в формировании целостного философского мировоззрения поэта, предлагается метод лингвистического анализа, возвращающего слова к их основному, естественному значению. С. Т. Колридж опирается в поисках решения данной задачи на сакральный язык библейского текста, свободного от «тирании ассоциаций»: «Освободить себя от тирании ассоциаций является самым трудным усилием ума по части и в религиозных и политических исследованиях»². Так, идея природы сопрягается с языком божественного откровения. По мнению Дж. МакКустика, С. Т. Колридж обязан этим прежде всего Акенсайду (стихотворение «Радости воображения» (*Pleasures of Imagination*)), а затем Дж. Беркли, поскольку в большей мере согласен не с субъективным идеализмом Дж. Беркли, а с реалистическим контекстом творения и концепцией поэтического воображения³. Для выражения связи между природными обликами и божественным присутствием С. Т. Колридж использует термин «символ» как естественный знак, посредством которого все, что имеет форму, определяется своей сущностью. В отличие от сенсуалистов и атеистов, признающих прекрасным только то, что приятно удовлетворяет их аппетиты внешними признаками явлений, С. Т. Колридж называет прекрасным природное явление, «каждая черта которого — символ, и все части которого — написанный язык бесконечного блага и всемогущей мысли». «Красота и доброта творения отражаются в наших сердцах, как окружающий пейзаж на выпуклом зеркале», — объясняет С. Т. Колридж в своих лекциях (Лекции, 350). «Наши чувственные желания ограничены — и обеспечиваются легко требованиями природы... Но мы не смогли бы обрести счастье в полном удовлетворении своих телесных желаний: ум должен расширять сферу активности, и, развиваясь при помощи природы, никогда не отдыхать в насыщении.

¹Wimsatt W. K. The Structure of Romantic Nature Imagery // Modern Essays in Criticism / ed. by M. H. Abrams. New York, 1975. P. 27–31.

²Coleridge S. T. Lectures 1795: On Politics and Religious / ed. by L. Patton and P. Mann. Princeton, 1971. P. 52–53.

³Ibid. P. 22.

Для этой цели Создатель дал нам воображение, которое стимулирует достижения настоящего превосходства посредством созерцания замечательных возможностей, которые возрождают гибнущие побуждения внутри нас и фиксируют наши глаза на блестящих вершинах, восходящих друг над другом в беспредельных Альпах, постоянно убеждающих нас в восхождении бытия, удивляют неровностью дороги, в свете красоты и чуда расширяющегося проспекта. Благороднейший дар воображения — это сила распознавания причины (*Cause*) в действии (*Effect*), сила, которая, будучи задействованной в творениях Создателя, возвышает и посредством разнообразия своих радостей захватывает душу. Мы видим нашего Господа везде — Вселенная в самом буквальном смысле есть его написанный язык» (Лекции, 337–339).

Делая акцент на связи причины и следствия, С. Т. Колридж подчеркивает определяющую роль метонимии в имажинативном дискурсе (речь, рассуждение), в то время как синекдоху как вид метафорического мышления он считает атрибутом примитивных обществ и противопоставляет ее символу¹. Уже в лекциях С. Т. Колридж противопоставляет символ аллегории как разные способы мышления, освоения реальности: «Каждый век имеет свой особенный язык...» (Лекции, 1795). В античной гносеологии проявляется стремление «поразить и удивить смелой фантазией и аллегорической персонификацией» (Лекции, 197). В Библии язык обращен к «единому Творцу всех вещей» (Лекции, 197). С. Т. Колридж не приемлет склонности к идолопоклонству, фетишизации библейских образов. Существует два источника откровения Бога — природа (первичный) и Библия (вторичный). Средством постижения религиозной правды представляется самовосприятие (*self-perception*), что отражено в берклианской доктрине божественного визуального языка. Восприятие и понимание природы у С. Т. Колриджа не имеет руссоистский характер, как, например, у Дж. Г. Байрона. В письме к Т. Пулу: «Я ничуть не восхищаюсь Руссо — епископ Тейлор, Старый Бакстер, Дэвид Хартли и епископ Клон (т. е. Беркли) — вот мои единомышленники» (CL, I, 245). Познакомившись с работами Дж. Беркли в марте 1796 г. и внимательно изучив эссе Б. Рассела о природе и существовании материального мира (*Essay on the Nature and Existence of a Material World*), в котором Дж. Б. Пристли критиковался с позиций берклианской философии², С. Т. Колридж планирует шесть гимнов солнцу, луне, стихиям, явлениям возвышенной природы — «дерзкий отзвук системы Беркли» (Notebooks, I, # 174).

¹ *McKusick J. Coleridge's Philosophy of Language ...* P. 24–25.

² *Ibid.* P. 26.

В течение всего творческого пути С. Т. Колридж придерживался того же представления о природе как языке Господа, которое нашло выражение в бристольских лекциях. Так, спустя десятилетия в «Философских лекциях» он вновь подчеркивает ту же мысль: «...Иная великая Библия Бога, Книга природы, становится главной для нас, когда мы рассматриваем формы вещей как слова, как символы, ценные только как выражение, незавершенный, но величавый фрагмент, мудрости высшего бытия»¹. С. Т. Колридж возвращается к Платону в объяснении двуединого бытия: «Платон, с Пифагором до него, предложили, что явление (феномен) или внешний облик, все, что мы называем вещью или предметом, есть язык, посредством которого невидимое (то, что не является объектом наших ощущений) сообщает о своем существовании нашим конечным существам» (PL, 187). С. Т. Колридж близко подошел к своей концепции воображения как действенной, преобразующей способности². Бристольские лекции предвосхищают доктрину символизма С. Т. Колриджа, сформулированную в «Советах государственному деятелю» (1816)³. В течение 90-х гг. XVIII в. его концепция естественного языка развивалась на интуитивном уровне, пока не стала последовательным философским мировоззрением⁴. В «Советах государственному деятелю» отличие символа от аллегории есть отличие естественного (натурального) и договорного (конвенционального) способов означивания (сигнификации) смысла⁵.

Естественность языка — постоянный элемент в поэтических, критических, философских исканиях С. Т. Колриджа. Логiku поэтического мышления С. Т. Колриджа называют логикой страсти (*logic of passion*) (Бейкер, XIII), а его литературную критику — непрерывной попыткой конкретно представить структуру и процесс «логики переживания». В особую заслугу С. Т. Колриджу ставят защиту поэзии как источника истины, не менее ценной, чем научная истина. Происхождение тончайшего семантического анализа поэтического текста в трудах литературоведов XX в. (А. А. Ричардса, В. Эмпсона, К. Брукса) И. Фогль связывает с известным высказыванием С. Т. Колриджа в первой главе «Литературной биографии»: «Именно от моего наставника узнал я, что поэзия са-

¹The Philosophical Lectures of S. T. Coleridge / ed. by K. Coburn. London, 1949. P. 366–377.

²McKusick J. Coleridge's Philosophy of Language ... P. 24.

³Coleridge S. T. Statesmans's Mannual // Lay Sermons / ed. by R. J. White. Princeton, 1972. P. 29–30.

⁴McKusick J. Coleridge's Philosophy of Language ... P. 4.

⁵Coleridge S. T. Lay Sermons / ed. by R. J. White. Princeton, 1972. P. 30.

мых возвышенно-гармоничных, равно как и самых страстно-беспорядочных, од заключает в себе определенную логику, не менее строгую, чем логика науки; ее труднее постичь, ибо она менее заметна, сложна и зависима от множества неуловимых, мимолетных причин» (ЛБ, 41).

В какой мере у С. Т. Колриджа согласуется его теоретический принцип примирения противоположностей — рассудка и фантазии, чувства новизны со старыми предметами и т. д., с практикой творческого опыта? По мнению Дж. Бейкера, роль подсознательного, неконтролируемого логикой рассудка элемента в творчестве С. Т. Колриджа велика¹. С философией поэтического языка С. Т. Колриджа согласуется двуединая задача У. Вордсворта и С. Т. Колриджа в «Лирических балладах» — пробудить мысль новым освещением обычного мира и удивить откровением естественных истин в сверхъестественных образах. Подобная формулировка, по мнению К. Брукса, раскрывает парадоксальную природу создающего бытие языка, заключающего в себе потребность в игровой коннотации обозначений (деннотаций)². В связи с этим у романтиков источником парадоксальности становится не только ирония, как у классицистов (А. Поуп, «Опыт о человеке») или сентименталистов (Т. Грей, «Элегия»), но и «чудесное» (*wonder*).

Рассуждения С. Т. Колриджа о категории возвышенного можно обнаружить в известном письме к Д. Телуоллу от 17 декабря 1796 г. Говоря о собственном стиле, исходящем из единства мысли и чувства в процессе творчества, о неприятии атеизма, укрепленного научными открытиями века Просвещения, о простом смысле христианства, С. Т. Колридж связывает понятие «фантазия» (*fancy*) с атеизмом и языческой мифологией древних, в то время как возвышенное (*sublime*) обнаруживает в христианстве и библейской образности: «Неужели ты серьезно думаешь, — пишет он другу, — что Меркурий Юпитера равнозначен в поэтической возвышенности “могущественному ангелу, нисходящему с небес, чей лик подобен солнцу?...” Разве Мильтон не более возвышенный поэт, чем Гомер или Вергилий?... И разве ты не знаешь, что нет почти ни одной страницы в “Потерянном рае” Мильтона, образность которой не была бы заимствована из Писания?... После прочтения Исайи, или Послания апостола Павла к израильтянам Гомер или Вергилий скучны для меня, и даже сам Мильтон едва сносен» (CL, I, 281).

¹ Baker J. V. The Sacred River. Coleridge's Theory of the imagination / with an introd. by R. H. Fogle. New York, 1957. P. 7.

² Brooks C. The Language of Paradox // Literary Theory: An Anthology / ed. by J. Rivkin & M. Ryan. Oxford, 1998. P. 61.

С. Т. Колридж уделяет существенное внимание нравственному значению поэзии. В письме к известному издателю, другу Дж. Г. Байрона Д. Меррею от 23 августа 1814 г. С. Т. Колридж, объясняя свой отказ переводить «Фауста» И. Гёте, подчеркивает несоответствие знаменитого произведения немецкого поэта своим воззрениям на предназначение поэзии: «...Любое поэтическое произведение поражает меня более чем обычным благоговением, таким, каким я его себе представляю — в результате длительных попыток медитаций на языке — символическим посредником (*symbolic medium*), связующим мысль с мыслью (*Thought*), мысли, пронизанные и преображенные страстью и чувством (*passion & emotion*), с “предзнанием”» (*pre-knowledge*) (CL, III, 522). С. Т. Колридж говорит о языке как о прозрачной стене между миром первосущности вещей и миром их состояния в действительности (платоновский образ пещеры, внутри которой человек созерцает лишь отражения реальных предметов, находящихся вовне). В то же время он придает языку поэзии евангелический смысл: «Язык — священный огонь в храме человечности; и музы — его особые и верные жрицы. Хотя я не могу воспрепятствовать опасным ядам и переделать Франкенштейна, который однажды сделает его пламень воинственным, обжигающим и непостоянным, я не собираюсь становиться сообщником этого святотатства» (CL, III, 522).

Стремление С. Т. Колриджа найти способ обнаружения истинной связи между словами и вещами, знание которых суть одно, согласно Платону («Кратил»), таким образом, имеет универсальное философско-этическое и религиозно-эстетическое значение. «Лирические баллады» (1798), несмотря на последующее расхождение У. Вордсворта и С. Т. Колриджа по принципиальным вопросам поэтического творчества, оказались «революционной поэзией в лучшем смысле слова, так как она перевернула обычные способы видения вещей, событий и людей так, чтобы они могли стать реальностью»¹.

Сравнительная характеристика творческих и человеческих качеств У. Вордсворта и С. Т. Колриджа, предложенная Дж. Рёскиным, затем многократно варьировалась в литературной критике XX в. (Т. С. Элиот, Т. Вулф). Дж. Рёскин отмечает у С. Т. Колриджа «больше воображения», «настоящего поэтического дара», но меньше целенаправленности, дисциплинированности «прекрасного ума, данного ему Богом», чем у У. Вордсворта, чей «всеохватывающий интеллект» исполнен равно-

¹ *Happel S. Coleridge's Religious Imagination // Salzburg Studies in English Literature : in 3 vol. Salzburg, 1983. P. 319.*

весия, благородства, моральной чистоты. Таким образом, критерием высшей оценки поэта для Дж. Рёскина является его моральное влияние на мир, и в этом смысле «великий поэт» С. Т. Колридж уступает «великому человеку» У. Вордсворту. «Вордсворту часто, по-видимому, не хватало энергии, ибо у него было слишком много рассудительности, и поскольку он никогда не высказывал истину, пока не учитывал все стороны предмета, постольку и уменьшалась эффективность ее применения, тогда как С. Т. Колридж и другие более смело высказывали свои более субъективные мнения»¹. Отмечая в письме к Уолтору Брауну от 1843 г. тот факт, что «Вордсворта принято считать зачинателем школы простоты в горах Уэстморленда», Дж. Рёскин к сильной стороне поэзии У. Вордсворта относит «приятную склонность к размышлениям», «живое чувство красоты», естественность, нравственную чистоту, а к недостаткам — «часто аффектированную простоту», размытость, недостаточную проницательность.

Вместе с У. Вордсвортом С. Т. Колридж создал новую поэзию, превзошедшую узкоописательную манеру второй половины XVIII в., заменив ее сентиментальный дидактизм более мощным красочным изображением природных, а порой и сверхъестественных объектов². По мысли Р. Сатуэлла, «моральность» У. Вордсворта более глубока, чем С. Т. Колриджа, поскольку проистекает из глубокого внутреннего видения (*insight*), раскрытия человеческой природы посредством безыскусных образов и замедленного белого стиха, в то время как С. Т. Колридж, воссоздавая природу сознания, прибегает к яркой, искусной живописной картинности и причудливой стихотворной форме³. Подобная аргументация не только не подтверждает приведенный тезис, но и ведет к ошибочному выводу об ограничении поэтической мысли С. Т. Колриджа сферой фантазии, т. е. сферой сочетания диковинного, экзотического и готического компонентов, названных вдобавок ко всему тремя основными элементами романтической поэзии в целом⁴. В данном контексте признание «Кубла Хана» «прототипом романтической поэзии» также обусловлено ограниченным характером концепции исследователя. Выделяя два типа героя и поэта в европейской романтической поэзии — вдохновенного «безумца» «с горящим взором», созданного С. Т. Колриджем в «Старом мореходе», «Кубла Хане»,

¹ *Ruskin J.* The Art of Enland. London, 1893. P. 36.

² *McKusic.* Op. cit. P. 4.

³ *Southall R.* Literature the individual and society. London, 1977. P. 149–152.

⁴ *Ibid.* P. 154.

и «уединенного, созерцательного, размышляющего» героя У. Вордсворта¹, Р. Сатуэлл отмечает большее влияние С. Т. Колриджа на формирование художественной мысли европейских романтиков, выражение трагического «агонизирующего» видения современников. Именно С. Т. Колриджу, а не У. Вордсворту удалось сделать английский романтизм частью европейского, раскрыв его тенденции в оде «Уныние»². Однако в этом признании «колриджианского света», сквозь который осознается романтическая концепция поэзии, присутствует сожаление, поскольку более великим поэтом называется У. Вордсворт, чье творчество не столь броско, чтобы стать объектом тривиальной популярности. Всего вероятнее, смысл, который Р. Сатуэлл вложил в определение «колриджианская традиция», в большей мере подходит к понятию традиции байронической (демонический герой, агония духовного разлада и т. д.), что же касается поэтико-стилевых отличий, то С. Т. Колридж осознанно и принципиально не принимал той орнаментальной фантастики и пышной риторики, какая была характерна для европейских романтиков как в Англии (Р. Саути, Т. Мур, Дж. Г. Байрон), так и в Европе (особенно во Франции: например, замечание С. Т. Колриджа о мадам де Сталь). Фантастика «Старого морехода», готика «Кристабели», «дикий» поток видений в «Кубла Хане» не являются самодовлеющим средством привлечения внимания, но органичной, оригинальной формой, соответствующей задаче поэтического воплощения сложного содержания философских трансцендентальных произведений поэта. С. Т. Колридж и У. Вордсворт оказали глубокое влияние друг на друга и по многим фундаментальным воззрениям на природу поэтического творчества оставались единомышленниками. Особую близость обнаруживает пейзажная философская поэзия обоих поэтов, приверженных идеям трансцендентального идеализма. У. Вордсворт не был столь сведущ в философских работах немецких романтиков, но он тесно общался с С. Т. Колриджем в течение столь знаменательных для истории английской поэзии лет — 1797—1798 гг. Он воспринял философские основания концепции природы и воображения С. Т. Колриджа, поэтически воплощенные им в цикле стихотворений-бесед, повлиявших на известное «Тинтернское аббатство» У. Вордсворта.

Поэтический стиль С. Т. Колриджа более разнообразен и сложен, чем у У. Вордсворта. По степени поэтико-стилевого влияния на творчество поэтов английского романтизма С. Т. Колриджа не с кем сравнить. Каждый

¹ *Southall R.* Literature the individual and society ... P. 155, 156.

² *Ibid.* P. 157, 158.

из его современников и последователей имел возможность воспринять у него ту особенность искусства поэтического слова, которая была ему наиболее близка: В. Скотт — элементы ритмической и повествовательной стилизации фольклорной баллады в поэмах, У. Вордсворт — композиционный рисунок стихотворений-бесед, Дж. Г. Байрон — мотивы и образы, П. Б. Шелли — мелодику стиха, Дж. Китс — символы и метафоры. Влияние С. Т. Колриджа как публициста, литературного критика, философа, теолога также уникально. Традицию С. Т. Колриджа невозможно свести к одному из типов влияния, в зависимости от того, что восприняли или в чем пересеклись с ним его современники. В его творчестве выражены или обозначены все тенденции романтизма как всеобъемлющего, универсального, прогрессивного (Ф. Шлегель, «Фрагменты») движения.

Сложную природу поэтического стиля С. Т. Колриджа можно описать, исходя из философско-эстетических принципов его творчества, характера его художественного вкуса и таланта, что находит выражение в его оценках произведений поэтов предшествующих эпох и современности. Так, среди поэтов-метафизиков С. Т. Колридж особенно отмечал Джорджа Герберта (1593—1633), чья поэзия вызывала его неизменное восхищение. В 19-й главе «Литературной биографии» и в примечаниях к двухтомному изданию работ Дж. Герберта в 1835—1836 гг. С. Т. Колридж замечает: «...Он проявил себя как один из самых смелых новаторов в истории английской поэзии. Главным объектом эксперимента Герберта была строка и система рифм: форму стиха он всегда подчинял движению мысли, общей идее стихотворения»¹. Лирическая интенсивность мысли, драматизация событий внутренней жизни, остроумие Дж. Донна обрели в оригинальной поэзии Герберта ясность метафорического языка, гармонию формы, искусно скрывающую в простом сложное, «выразительность музыкальной фразы»².

Привлекает внимание С. Т. Колриджа также Ричард Крэшо (1613—1649), которого А. Поуп считал послабее А. Каули, но лучше Дж. Герберта. В большей мере стиль Р. Крэшо сравнивали с манерой П. Б. Шелли³. «Своим “сладкозвучным” мастерством Крэшо намного превосходит других английских поэтов XVII века и отчасти даже предвосхищает Китса», —

¹Seventeenth-Sentury English Poetry. The Annotated Anthology / ed. by T. Dawson and R. S. Dupree. Harvester Wheatsheaf, 1994. P. 194.

²Горбунов А. Н. Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников // Английская лирика первой половины XVII века / сост. А. Н. Горбунова. М., 1989. С. 43.

³Seventeenth-Sentury English Poetry ... P. 419—420.

считает А. Горбунов¹. Чувственно-театральный стиль поэзии Р. Крэшо, вобравший в себя итальянские и испанские барочные тенденции, отличался красочным изображением обычных предметов в непривычном ракурсе, воспроизведением музыкальных эффектов путем звукоподражания, ассонанса, аллитерации². Однако С. Т. Колридж, обладая в исключительной степени искусством синестезии, сознательно избегал декоративной пышности и театральной эффектности в поэзии. Часто обращается С. Т. Колридж к творчеству А. Каули (1618–1667), обосновывая свою приверженность принципу соответствия поэтического языка логике мысли, ясности формы. Можно обнаружить связь натурфилософской поэзии Э. Марвелла (1621–1678) с философской пейзажной лирикой С. Т. Колриджа и У. Вордсворта. Неоплатоническая концепция природы как иероглифа бытия, книги откровения всеприсутствующего единого духовного начала близка романтикам. В частности, стихотворения «Усадьба в Эплтоне», «Сад» (1681), развивающие традицию «усадебной лирики» (*country-house poetry*) (1, 159), основанной Э. Ланьер (1569–1645) («Описание Кукхэма», 1609) и Б. Джонсоном («К Пенсхерсту», 1611), имеют черты сходства со стихотворениями-беседами С. Т. Колриджа. По отношению к поэтам-современникам С. Т. Колридж выступил в роли как продолжателя, так и основоположника новых приемов в сфере жанрово-стилевых особенностей стиха. Жанровые параллели наблюдаются в поэтических экспромтах Т. Уортона, У. Л. Боулза и С. Т. Колриджа. Так, у истоков так называемых стихотворений к родным ручьям (*poems to native streams*) находится сонет поэта-лауреата (с 1785 г.), профессора Оксфордского университета Томаса Уортона (*Thomas Warton*, 1728–1790) «К реке Лодон» (*To the River Lodon*) из сборника «Стихотворения» (1777). Вслед за ним написан сонет У. Л. Боулза «К реке Итчин» (*To the River Itchin*), отмеченный С. Т. Колриджем как первоисточник собственного стихотворения «К реке Оттер» — одного из характерных примеров поэтического стиля и способа лирического переживания поэта-романтика. К этой череде «сонетов к реке» относится и сонет У. Вордсворта *Dear native brooks, your ways have I pursued*, а также седьмой сонет из сборника сонетов Энн Сьюард (*Anna Seward*, 1742–1809) *By Derwent's rapid stream as oft I stayed* (1799). Сравнивая сонет С. Т. Колриджа с сонетом Т. Уортона, можно отметить сходство повествовательных и композиционных ходов: обращение к реке, воспоминание о прошедшем, описание образов счастливого детства рядом с родной речкой, признание невозможности возвращения

¹ Горбунов А. Н. Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников ... С. 60.

² Там же. С. 59–60.

к былой гармонии. Сохранена также непосредственность взволнованной, искренней интонации лирического монолога-признания. Однако сонет С. Т. Колриджа отличается яркой выразительностью образов, ассоциирующихся со счастливым детством, энергией ритма стиха, исполненного контрастов между плавными и градированными звуковыми сочетаниями, драматизмом интенсивного лирического переживания, привносящего новые мотивы романтической лирики. У Т. Уортона же встречаем такие традиционные метафоры, как «золотое солнце» (*golden sun*), «задумчивая память» (*pensive memory*), «закат жизни» (*evening road*)¹, каждая из которых демонстрирует тот принцип метафорического мышления, которого старался избегать С. Т. Колридж, особенно после замечаний Дж. Телуолла по поводу своего стихотворения «Религиозные мысли» (1795). К этим неприемлемым принципам сопряжения понятий в метафорическом образе относятся: эпитеты-штампы («печальнейшая птица» — соловей), персонификация абстракции («задумчивая память»), неясность витиеватой метафоры, нуждающейся в расшифровке соотношения буквального и переносного смыслов. Ритмический рисунок сонета Т. Уортона однороден, рифмовка частично отклонена от традиционных для сонета схем: последние две строки первого катрена с опоясывающей рифмой накладываются на первые две строки второго катрена со смежной рифмой в седьмых, восьмых строках (авав/авсс), а два терцета рифмуются по канонам петраркистского сонета (*ded/ede*). У С. Т. Колриджа в сонете «К реке Оттер» наблюдается свободный рисунок рифм (*abbaa/cdcdcd/ese*). Тему «романтической природы», запечатленной в сознании ребенка как мир света и добра², продолжила А. Сьюард, автор новелл и стихотворений, названная в интеллектуальных кругах города Личфилд лебедем Личфилда по аналогии с известным определением У. Шекспира как «нежного лебедя» Стрэтфорда-на-Эйвоне, предложенного Б. Джонсоном. Возможно, на стиль и тематику сонетов С. Т. Колриджа повлияла также Шарлотта Смит (1749—1806), автор «Элегических сонетов» (1784), вызвавших восхищение С. Т. Колриджа и Ли Ханта. В частности, в пятом сонете *Ah, hills beloved! — where once, an happy child...* тема разлуки с родным краем и детством освещается в трагическом ключе в отличие от сентиментально-элегических трактовок. Даже у романтиков — от С. Т. Колриджа до Дж. Г. Байрона — в раскрытии данной темы трудно встретить окончание, схожее с финальной строкой сонета Ш. Смит: «О нет! когда все, даже последний луч надежды, исчезло, / Тогда нет забвения ни в чем, как только в смерти!» (*Ah no! when all, e'en hope's last ray, is gone, / There's no oblivion — but in death alone!*).

¹Romanticism. An Anthology ... P. 2—3.

²Ibid. P. 16.

Повествовательную манеру, приближенную к разговорной речи, С. Т. Колридж и У. Вордсворт восприняли у У. Каупера (*William Cowper*, 1731–1800). С. Т. Колридж называл стиль У. Каупера божественной болтовней (*divine chit-chat*). Его поэма «Задача» (*The Task*, 1785), написанная белым стихом, оказала влияние своей «размышляющей» (*ruminative*)¹ манерой на стихотворение-беседу С. Т. Колриджа «Мороз в полночь», а портрет безумной Кейт в первой книге «Задачи» вдохновил Р. Саути на раскрытие темы женского одиночества в поэме «Хана» и У. Вордсворта в стихотворении «Разрушенный дом» (*The Ruined Cottage*), героиня которого Маргарет напоминает Кейт. Стиль У. Каупера наиболее близок просторечной, повествовательной манере У. Вордсворта, стремившегося максимально приблизить язык поэзии к повседневной разговорной речи. Десятисложные ямбические строки белого стиха У. Каупера состоят из простых односложных, двусложных слов. Основная цель автора — лаконично рассказать незатейливым простым языком о печальной судьбе героини. Стилистика повествования рождает характерные приемы перехода части предложения из строки в строку, использование однородных членов предложения, в основном сказуемых и определений, многосоюзе для перечисления монотонно сменяющих друг друга в будничном потоке жизни событий, в данном контексте подчеркивающее их скрытый драматизм, параллелизм синтаксических конструкций, вводные предложения, анафоры (*She begs an idle pin of all she meets, / And hoards them in her sleeve, but needful food, / Though pressed with hunger oft, or comelier clothes, / Though pinched with cold, asks never. Kate is crazed*)². При этом автор избегает сложных составных слов, метафорических украшений, абстрактной лексики, что и привлекало У. Вордсворта, С. Т. Колриджа и Р. Саути, который отредактировал в знак уважения и почитания 15-томное собрание сочинений У. Каупера в 1835–1837 гг.

Среди поэтов-современников, оказавших влияние на С. Т. Колриджа, следует назвать Анну Летицию Бэрболд (*Anna Laetitia Barbauld*, 1743–1825), отличавшуюся прогрессивными общественными взглядами («Права женщины» (1795), участие в борьбе против рабства, отмененного только в феврале 1807 г.), с которой С. Т. Колридж познакомился в пору увлечения унитариянством. Ее стихотворение «Размышление летним вечером» (*A Summer Evening's Meditation*, 1773) повлияло на стихотворения-беседы С. Т. Колриджа и медитации У. Вордсворта. Оно де-

¹Romanticism. An Anthology ... P. 7.

²Ibid. P. 8.

монстрирует возвышенный стиль поэтического творчества, органично сливающего глубину мыслей и чувств, о котором всегда с восхищением отзывался С. Т. Колридж. Кроме того, А. Л. Бэрболд осуществляет принцип сопряжения достоверности в описании природы с ее преобразованием в новую возвышенную реальность посредством ее идеализации при помощи взволнованного потока переживаний, размышлений (у С. Т. Колриджа — воображения). Стихотворение можно отнести к разряду философской лирики, поскольку главная тема в нем — постижение сокровенного смысла Вселенной, объемлющей человека. А. Л. Бэрболд рисует космическую картину Земли, звездного неба, планет Солнечной системы, вслушиваясь в тишину бесконечности, пытаясь проникнуть в ее таинственный смысл, услышать потаенные звуки. Черты пантеизма ощутимы в описании природы: «Как глубоко молчание, однако как громка похвала! / Но все ли молчит? или нет / Языка в каждой звезде, чтобы говорить с человеком / И уговаривать его быть мудрым — не тщетно ли?» (*How deep the silence, yet how loud the praise! / But are they silent all? or is there not / A tongue in every star that talks with man / And woos him to be wise — nor woos in vain?*)¹. Полночь автор называет временем, когда «собравшись, душа обращается внутрь» (*At this still hour the self-collected soul / Turns inward...*). Вдохновенную силу духа, раскрывающую «красоты неведомого мира» (*he glories of unknown world*), А. Л. Бэрболд называет фантазией, в то время как описание ее творческой, преобразующей окружающей мир природы соответствует понятию «воображение» в формулировке С. Т. Колриджа. Душа и мысль совершают свой космический полет в пространства Вселенной и внутрь себя одновременно, объединяя две бесконечности микро- и макрокосмоса человеческой жизни. При этом образ фантазии персонифицирован: «Захваченная мыслью, / На диком и скитающемся крыле фантазии я плыву» (*Seized in thought, / On fancy's wild and roving wing I sail*). Со стихотворениями-беседами С. Т. Колриджа данное стихотворение роднит композиционный рисунок: конкретная пейзажная сцена является толчком и завершением полета воображения, преобразующего реальность, безыскусная разговорная интонация и манера изложения, включающая в себя переходы фразы из строки в строку, разное количество стоп в строке, «размышляющие» вопросы, обращенные к себе, красочность метафор и сравнений («...Огромная орбита / Юпитера, чья гигантская масса / Пляшет подобно легкому листу» (...*The vast orb / Of Jupiter, whose huge gigantic bulk / Dances in either like the lightest leaf...*)). Однако в отличие от бесед здесь присутствует только форма монолога

¹Romanticism. An Anthology ... P. 18–19.

(нет адресата беседы внутри стихотворного сюжета), сужающая композиционный рисунок, нет описания конкретной ситуации, задающей временную и пространственную определенность происходящему, что исключает драматический конфликт между «механической» действительностью и одухотворенной реальностью. Основным конфликтом в стихотворении А. Л. Бэрболд — между образами, рожденными фантазией, неизменно иссякающей и прекращающей вдохновенный полет мысли, и действительностью, сохраняющей только воспоминание о них. Кроме того, метафорические формулы часто имеют аллегорическую природу («Закат полночи есть полдень мысли, / И справедливость открывает очи со звездами» (*This dead of midnight is the noon of thought, / And wisdom mounts her zenith with stars*)), а эпитеты традиционны («бледная луна» (*pale moon*)). После бристольских встреч с С. Т. Колриджем А. Л. Бэрболд сочиняет посвящение поэту глубокой философии (*of deep philosophy*), отражающее особое проникновение в своеобразие поэтического гения поэта. В отличие от друзей С. Т. Колриджа, считавших увлечение последнего философией ушербным для поэзии, А. Л. Бэрболд, напротив, призывает его внимательно «фиксировать» откровения в «туманных сумерках» философии, не теряясь в них. Она понимает всю сложность поисков истины на этом пути и призывает высшее благословение для поэта, просветления «опасной тверди» «дождем лунных лучей» для продвижения к «вечной правде» «для друзей, для отечества»¹. Стихотворение опубликовано спустя два года после написания в «Мансли мэгэзин» (1799).

По глубине психологического анализа и раскрытия темы вины с поэмой С. Т. Колриджа «Старый мореход» сравнивают поэму Джорджа Крабба (1754—1832) «Питер Граймс» (*Peter Grimes*, 1810), написанную героическим куплетом в манере А. Поупа. Однако по стилю Дж. Крабб, подражающий А. Поупу, что приветствовал Дж. Г. Байрон, не выдерживает никакого сравнения с новаторским стилем С. Т. Колриджа. Джордж Дайер (*George Dyer*, 1755—1841) — неизменный адресат писем С. Т. Колриджа, был видным публицистом, ученым, а также автором исповедальной лирики. Его стихотворение «В глубоком горе я воззвал к Богу» (*In Deep Distress, I cried to God*) навеяно одой С. Т. Колриджа «Уныние» — «первой исповедальной поэмой века»². Дж. Дайер заимствует антитетичные рифмы из оды «Уныние» «горе — облегчение» (*grief — relief*), а также строки: «Мой голос иссякает, моя душа увядает, / И вся жизнь во мне умирает» (*My voice grows faint, my spirits droop, /*

¹ Romanticism. An Anthology ... P. 25.

² Ibid. P. 41.

And all of life within me dies). Описание возвращения животворящего духа Всевышнего в застывший в немом горе мир, души героя и природы вокруг него напоминает сцену из «Старого морехода». «Творения любви» (*The works of love*) — свидетельство присутствия утешительно-го голоса Господа: «На небе и на земле, сквозь моря и облака / Во всем мы видим или чувствуем или слышим, / Все имеет голос и обращается к человеку, / Все говорит, что Бог рядом» (*In heaven and earth, through seas and skies, / In all we see or feel or hear, / Each has a voice that speaks to man, / Each speaks a God for ever near*)¹.

Новаторские идеи всегда вызываются к жизни объективными причинами. Состояние английской поэзии к концу XVIII в. требовало того революционного шага, который предприняли авторы «Лирических баллад». Так, Уильям Блейк еще раньше С. Т. Колриджа дал романтическое определение воображения как главной творческой силы и цели поэзии. Однако если У. Блейк в силу драматических обстоятельств не был известен своим современникам как первый романтический поэт, каким его признали лишь спустя столетие, то С. Т. Колридж, знакомый с У. Блейком, был связан со многими литературными деятелями общностью творческих и политических взглядов, активно влиял своими произведениями на современников. Вместе с Р. Саути, политическим единомышленником, в бристольский период творчества С. Т. Колридж создал яркие сатиры, неудачную, но политически однозначную историческую драму «Падение Робеспьера», вместе с У. Вордсвортом, своим самым любимым и почитаемым поэтом современности, разработал принципы новой поэзии, блестяще реализованные в сборнике «Лирические баллады». С. Т. Колридж стал духовным отцом лондонских романтиков Чарльза Лэма и Уильяма Хэзлитта².

Однако влияние поэзии С. Т. Колриджа было всепроникающим и независимо от общности литературных и политических интересов. Так всегда случается с революционными новациями в литературе, они живут, видоизменяясь и преобразуясь, в творчестве последователей и противников, современников и потомков. Такие разные поэты, как В. Скотт и П. Б. Шелли, Дж. Г. Байрон и Дж. Китс, испытали сильнейшее воздействие со стороны С. Т. Колриджа. Так или иначе, они все признавали роль С. Т. Колриджа для себя, но часто идейно-политическое неприятие затмевало явную близость художественных поисков.

¹Romanticism. An Anthology ... P. 43.

²The Letters of Charles and Mary Anne Lamb / ed. by Edwin W. Marris, Jr. : in 3 vol. Ithaca ; New York, 1975—1978. V. 1. P. 78.

В своей сатирической поэме «Английские барды и шотландские обозреватели» юный Дж. Г. Байрон в саркастических строках резко отозвался о С. Т. Колридже и У. Вордсворте, увидев в них консервативное отношение к гражданским проблемам времени, но впоследствии неистовый лорд принес свои извинения С. Т. Колриджу и приложил все усилия, чтобы поэма «Кристабель» была напечатана. «...Это прекрасная причудливая поэма», — писал он о волшебных строках одного из лучших творений С. Т. Колриджа¹.

Внимательный взгляд на некоторые из произведений Дж. Г. Байрона позволяет заметить влияние образного строя и метрических приемов поэмы С. Т. Колриджа на младшего романтика. Интересно, что образы поэмы С. Т. Колриджа проникают в поэзию Дж. Г. Байрона в самый трагический период его творчества — период изгнания. Так, в стихотворении «Тьма» (*Darkness*) в финале Дж. Г. Байрон создает картину гниющего моря как символ гибели всего живого на земле, напоминающую сцену из баллады С. Т. Колриджа «Старый мореход». Дж. Г. Байрон: — *A lump of death — a chaos of hard clay / The rivers, lakes, and ocean all stood still, / And nothing stirr'd within their silent depth; / Ships sailorless lay rotting on the sea;* С. Т. Колридж: — *I looked upon the rotting sea, / And drew my eyes away; / I looked upon the rotting deck, / And there the dead men lay.* Жанр видения, прорицания во сне впервые появился у С. Т. Колриджа в отрывке «Кубла Хан», и его активно использовали как Дж. Г. Байрон, так и П. Б. Шелли. Дж. Г. Байрон испытал влияние не только лирики С. Т. Колриджа, но и его драматургии. Так, считается, что именно под влиянием драмы «Осорио» в одной из самых мрачных поэмы Дж. Г. Байрона «Манфред» появляются черты, характерные для жанра мелодрамы. Кульминационная сцена поэмы предваряется появлением парок, что напоминает героиню стихотворения С. Т. Колриджа «Огонь, голод и резня», в свою очередь восходящих к ведьмам шекспировского «Макбета». Однако выше всего созданного С. Т. Колриджем Дж. Г. Байрон ставил поэму «Кристабель». В письме С. Т. Колриджу он писал: «Я не уверен, что даже “Любовь” или “Старый моряк” производит столь сильное впечатление; а на мой взгляд, немного из написанного на нашем языке превосходит эти два произведения»². В поэме «Осада Коринфа» (1816) Дж. Г. Байрон, создавая портрет главной героини Франчески, находился, безусловно, под впечатлением «Кристабели». Даже принцип построения разнотел-

¹ *Байрон Дж. Г.* На перепутьях бытия. Письма. Воспоминания. Отклики. М., 1989. С. 89.

² Там же.

ных строф при сохранении одинакового количества ударений в каждой строке, что сообщает поэтической речи неровный, напряженный ритм, ощущение взволнованности, Дж. Г. Байрон перенимает у С. Т. Колриджа (Дж. Г. Байрон: *The rose was yet upon her cheek, / But mellow'd with a tenderer streak: / Where was the play of her soft lips fled? / Gone was the smile that enliven'd their red*; С. Т. Колридж: *Why is thy cheek so wan and wild, / Sir Leoline? Thy only child / Lies at thy feet, thy joy, thy pride, / So fair, so innocent, so mild*). Из «Кристабели» Дж. Г. Байрон взял целый фрагмент эпиграфом к стихотворению «Прости»: «Как утесы, будут они стоять / Далеко друг от друга, всю жизнь напролет. / Бурное море разделяет их, / Ни зной, ни молнии, ни вечные льды / Не могут стереть в сердцах людских / Любви и дружбы былой следы» (пер. В. Левика). Эти строки оказались созвучны поэту, пережившему тяжелейшую драму расставания со всем, что ему было дорого, — семьей, родиной. Дж. Г. Байрон иронизировал по поводу туманной философии С. Т. Колриджа, о которой насмешливо отзывался в «Дон Жуане»: «Он многое берется объяснить, / Да жаль, что объяснение не понять» (пер. Т. Гнедич). В этом же романе он достаточно резко говорит о С. Т. Колридже как авторе политических статей в консервативной газете *Morning Post*. Безусловно, революционер и бунтарь, мечтавший о славе воина и политика, Дж. Г. Байрон не мог согласиться с политическими взглядами С. Т. Колриджа, но это не мешало ему воспринимать лучшее в поэзии С. Т. Колриджа, в том числе и политическую сатиру. Так, из стихотворения-аллегии «Прогулка дьявола», исполненного в популярном жанре народной поэзии — доггрела, выражена сатира на питтовскую Англию, Дж. Г. Байрон перенимает оригинальный замысел и манеру изложения, но наполняет свою сатиру уже новыми политическими реалиями, охватывая взглядом всю европейскую жизнь. Аналогично воспользовался сюжетом сатиры С. Т. Колриджа и П. Б. Шелли, еще более пылкий поклонник таланта поэта старшего поколения. Если с Дж. Г. Байроном П. Б. Шелли сближали политические устремления (общеизвестно, что Дж. Г. Байрон относился скептически к стихам и теоретической мысли П. Б. Шелли), то с С. Т. Колриджем П. Б. Шелли объединяли общие эстетические и философские взгляды, культ воображения в творчестве, которое часто приводила к ясновидению. Круг интересов этих феноменально эрудированных и одаренных людей своего времени охватывал все области человеческой мысли. Как и С. Т. Колридж, П. Б. Шелли видел цель поэзии в стремлении к красоте-истине, а основой творчества считал воображение. Свои взгляды П. Б. Шелли блестяще выразил в работе «Защита

поэзии». Ее название говорит о сходстве литературных задач обоих поэтов. На рубеже веков поэзия нуждалась в защите, с одной стороны, от буржуазного утилитаризма, с другой — от примата философии. Поэзия и есть высшая философия, по мнению С. Т. Колриджа и П. Б. Шелли. Многие стихотворения П. Б. Шелли написаны под непосредственным влиянием С. Т. Колриджа. Выдающаяся ода С. Т. Колриджа «Уныние» (1802), в которой поэт переживает угасание творческого вдохновения, глубоко потрясла П. Б. Шелли и нашла отзвук в «Стансах, написанных в унынии близ Неаполя» (1818)¹. Тема трагического разлада человека и природы, контраста ликующей природы и страдания души выражена у П. Б. Шелли в безыскусных, выстроенных по принципу контраста строфах (строфа 1: *The sun is warm, the sky is clear, / Alas! I have nor hope nor health*; строфа 3: *The waves are dancing fast / Nor peace within nor calm and around bright*). Поэт испытывает усталость и одиночество (*lost heart, tired child*). Он мечтает о растворении в природе, забытии. Ода же С. Т. Колриджа — грандиозная исповедь в драматический момент духовного перепутья. Переполненный тревожными мыслями о своем времени трагического разлада души и бытия, поэт жаждет прозрения, чтобы открыть правду людям. Ода состоит из восьми частей, каждая из которых является смысловым и музыкальным тактом в едином строе симфонии звуков. Символы луны, дождя и ветра предвещают возрождение духовной силы, освобождение от боли, но созерцание природы вокруг, не созвучной природе внутренних переживаний души героя, не может принести покой и радость: «Я сломлен, угнетен, / Последних сил лишен — / Не снять с груди убийственную кладь! / Грустна душа моя, / Хоть вечно стал бы я / На луч зеленый в небесах взирать; / Да, безнадежный труд искать вовне / Ту жизнь и ту любовь, чьи корни в глубине») (пер. В. В. Рогова). С. Т. Колридж ищет нравственную опору для угнетенного удручающей явью духа. Поэт, не согласный с действительностью, обречен на муки одиночества: «Что за стон, / Как бы рожденный пыткой, летит / С дрожащей лютни! Как струна звенит!». Трагически противоречивое время, полное ужасов войны, грозных предчувствий, единственным пристанищем для свободы оказывается поэтический мир воображения, преобразующая сила, созидаящая внутреннюю ценность бытия. Такой выход нельзя назвать индивидуалистическим побегом от действительности. Ода С. Т. Колриджа, передающая тяжелейшую муку поэта, ищущего единый сокровенный смысл человеческого

¹ *Shelley P. B. Poetry and Prose. M., 1959. P. 311.*

бытия, оканчивается не мыслью о замкнутом в просторах эгоцентрического сознания поэта духа свободы и красоты, а образом, исполненным высокого общечеловеческого смысла. В иступленных видениях поэта — ужасы войны, стоны истекающих кровью людей, а на их фоне в замершей тишине заблудившаяся девочка, потерявшая дорогу к дому. Поэт исполнен сострадания к ней, он словно сам перевоплотился в образ потерянного ребенка, лишенного пристанища. Высший смысл назначения поэта-пророка — в сочувствии, сопереживании, трепетном волнении о судьбе человека, в обретении подлинного бытия, преображенного человечностью, творческим воображением: «Только к чистым сходит в час святой / И облако и ливень дождевой, / Что дух упоевает красотой, / Даря душе, с природой слитой, / Иную землю, новый рай» (пер. В. В. Рогова).

Ода «Уныние» является этапным произведением для С. Т. Колриджа — поэта. Ее часто называют финалом его поэтического творчества, но это не просто завершение, это восхождение к той вершине постижения смысла предназначения поэзии в свою эпоху, с которой в рамках эстетики раннего романтизма идти было некуда. Ода «Уныние» показала путь поэтических исканий великого поэта английского романтизма. Вот почему П. Б. Шелли, романтик нового (младшего) поколения, революционер и мечтатель, устремленный в будущее, с таким восхищением воспринял эту оду.

Не скрывал своего скромного подражания поэмам С. Т. Колриджа и автор исторического романа Вальтер Скотт. Не исключено, что не только поэтический, но и прозаический стиль произведений В. Скотта формировался во многом под влиянием С. Т. Колриджа. Яркий колорит места и времени, погружение в атмосферу Средневековья, психологическая глубина обрисовки героя, драматизм — все эти черты романтического стиля впервые были открыты в поэмах С. Т. Колриджа, что и отмечал В. Скотт. К большинству своих поэм В. Скотт писал введения, где объяснял их содержание по строфам. Так, в поэме «Лорд островов», действие которой происходит в 1307 г., дается картина огней на волнах океана (гл. 19). В. Скотт поясняет происхождение этой картины «морского огня» влиянием «дикой», но высокопоэтической баллады С. Т. Колриджа «Старый мореход».

С. Т. Колридж

The water, like a witch's oils,
Burnt green, and blue and white.

В. Скотт

Awakened before the rushing prow,
The mimic fires of ocean glow,
Those lightnings of the wave.

В. Скотт заимствует и композиционное построение строк, повторы, антитезы, а также разностопные, но равноударные строки поэмы «Кристабель». Во введении к «Песне последнего менестреля» он пишет, что неправильная структура стиха применялась и раньше в поэзии, но, как правило, в комическом ключе. И «именно в “Кристабели” я впервые нашел ее использованной в серьезной поэзии, и именно Колриджу я воздаю должное как ученик учителю», — признается В. Скотт, восхищаясь поразительным слиянием звука и смысла в поэтическом языке поэм С. Т. Колриджа. Часто В. Скотт использует прямые цитаты:

«Кристабель»

Jesu Maria, shield her well!

«Песня последнего менестреля»

Jesu Maria, shield us well!

Название поэмы В. Скотта «Свадьба Трайермена» навеяно балладой «Кристабель», в которой друг сэра Леолайна и предполагаемый отец Джеральдины назван лордом Роландом де Во из Трайермена. В описании жены барона В. Скотт использовал почти те же эпитеты, а главное — тот же ритмический рисунок, что и С. Т. Колридж в «Кристабели» (С. Т. Колридж: *The lovely lady, Christabel*; В. Скотт: *She must be lovely, ...Holy and pure, and humble of mind*).

Нахождение подобных реминисценций в балладах В. Скотта говорит о степени воздействия поэм С. Т. Колриджа, из которых черпали сюжеты, ритмическую выразительность, изменчивую палитру красок, звуков, образов выдающиеся романтики английской литературы как старшего поколения (У. Вордсворт, Р. Саути, В. Скотт), так и младшего (Дж. Г. Байрон, П. Б. Шелли, Дж. Китс). Сам С. Т. Колридж противопоставил себя и В. Скотта по аналогии с такими парами, неоднократно называемыми им в своих работах, как Вергилий — Овидий, У. Шекспир — Дж. Мильтон. Интересно, что из современных поэтов он выбрал В. Скотта для подобного сравнения с собой: «Дорогой сэр В. Скотт и я были определенно, но гармонично противоположны в том, что каждая древняя руина, холм, река или дерево оказывались в его сознании предметом исторических или биографических ассоциаций...; в то время как я, вопреки д-ру Джонсону, уверен, что пройду по марафонскому полю, не ощущая большего интереса к нему, чем к какому-либо другому полю с аналогичными свойствами...» (ТТ, 260). Как видно, С. Т. Колридж тяготел не к «колориту места и времени», столь талантливо создаваемому В. Скоттом, воспринятому всей европейской романистикой, а к архетипическим символам вне времени

и пространства, обобщенной единой сущности явлений, открываемой в конкретном образе не на основе ощущений или произвольных ассоциаций, а при помощи воображения, проясняющего вечные смыслы преходящих вещей.

Особенно важно определить связь новаторства С. Т. Колриджа с творчеством Джона Китса, поскольку его творчество представляет собой крупнейший и качественно новый, оригинальный вклад в английскую романтическую поэзию. Принцип «негативной способности» Дж. Китса восходит к тезису С. Т. Колриджа из «Шекспировских лекций» (лекция 8) об отличии отношения автора к герою у У. Шекспира и Дж. Мильтона¹. «Он (автор) должен стать другим по отношению к себе самому» (М. Бахтин). Из писем Дж. Китса известно, что он знал поэзию С. Т. Колриджа, цитировал поэму «Кристабель», однако метафизическая туманность теоретических работ С. Т. Колриджа вызывала у него пренебрежительное отношение. Дж. Китс многое перенял из теоретических положений С. Т. Колриджа через своего друга У. Хэзлитта, ученика С. Т. Колриджа. Для Дж. Китса, как и для С. Т. Колриджа, истина и прекрасное нераздельны. «Я могу уверовать в истинность того или иного явления, только если ясно вижу, что оно прекрасно», — пишет он. Идеал прекрасного для него — в единстве сущего и воображаемого. Фраза «Воображение — мой монастырь, а сам я — монах в нем» в крайней степени выражает основополагающий тезис в эстетике романтизма. Благодаря С. Т. Колриджу Дж. Китс глубоко воспринял и творчески осмыслил наследие У. Шекспира. Так, одна из самых пленительных поэм Дж. Китса «Канун святой Агнессы» (1819) вдохновлена как поэзией английского Возрождения (Ромео и Джульетта — Порфирио и Маделина), так и поэзией С. Т. Колриджа («Кристабель»). Подобно взаимопроникновению фантастического и реального планов в балладе «Старый мореход», фантастическое в поэме Дж. Китса исполнено реального смысла, а реальные картины похожи на уродливые видения. Герои поэмы совершают побег из иллюзорного, бутафорского, порочного замка в реальный мир воображения, исполненный любви и красоты. Сказочный мир отражен в чувственно осязаемых картинах (красочный натюрморт, портрет героини, освещенный лунными лучами, приобретающими рубиновый оттенок витражей спальни), что роднит стилевую манеру Дж. Китса и С. Т. Колриджа. Портрет Маделины напоминает переливчатую игру лунных лучей подвижного портрета Кристабели. В ритм стиха вплетается мелодия, сверхъестественное

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков ... С. 296.

переплетено с реальным, пластическая выразительность соответствует единству художественного замысла. Для Дж. Китса красота была убежищем истины, которой не было места в реальной жизни. Он верил в реальный смысл прекрасного, но, как и С. Т. Колридж, не тешил себя иллюзиями и, стремясь к самому глубокому знанию жизни, понимал иллюзорность мечты. Горькое осознание невозможности освобождения от фальши и уродства «действительности мрачной», краткости слияния с идеалом ощущается в небольшой балладе Дж. Китса «Безжалостная прекрасная дама» (*La Belle Dame sans Merci*, 1819). Возвышенная любовь рыцаря оказывается горьким обманом, сновидением. Превращение прекрасной, как ангел, златокудрой девушки в омерзительную старуху похоже на превращение божественно прекрасной Джеральдины в спальне Кристабели. Недостижимость идеала приводит к тяжелому унынию, одиночеству, безрадостной жизни. По сути, это та же разновидность Смерти-в-Жизни, о которой не раз писал С. Т. Колридж. Последняя строфа показывает рыцаря вечным скитальцем, бесконечно одиноким и несчастным, как Старый мореход. Герой С. Т. Колриджа обретает силу и мудрость в постижении гармонии жизни, ценою собственных мук открывает истину людям. Дж. Китс был на подступах к открытию такого героя в неоконченной поэме «Гиперион». Универсальный сенсуализм Дж. Китса (определение Г. Брандеса) в сочетании с эстетическими принципами С. Т. Колриджа оказали существенное влияние на становление символизма, который в восприятии его создателей нередко рассматривался метафорой романтизма¹. Со словами С. Т. Колриджа о символе как подвижном тождестве между буквальным и идеальным смыслом образа, в котором внутренняя сущность просвечивает сквозь внешнюю форму, перекликаются некоторые формулировки русских поэтов Серебряного века: «Символизм делал сам стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающимся, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя»².

Итак, небольшой сравнительный обзор произведений С. Т. Колриджа и английских романтиков показывает общность художественно-эстетических и философских поисков поэтов романтического направления,

¹ «Ода греческой вазе» Джона Китса в России: судьба эстетической идеи в процессе восприятия поэтического текста // Художественное произведение в литературном процессе. М., 1985. С. 59.

² Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. М., 1912. С. 372.

несмотря на все различие их политических и литературных взглядов. В. Скотт и Р. Саути, Дж. Г. Байрон и П. Б. Шелли, Дж. Китс и У. Лэм прямо или косвенно не только учились у С. Т. Колриджа, но и заимствовали сюжеты, перенимали стиливые приемы. По мнению Дж. Сентсбери, С. Т. Колридж был «верховным жрецом романтизма, которому научил Европу через Скотта и Байрона, проповедуя его даже в Германии, откуда он и пришел отчасти; более, чем кто-либо другой, Колридж революционизировал английский взгляд на литературу»¹.

¹ Брандес Г. Литература XIX века в ее главнейших течениях. СПб., 1983. С. 126.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение философской поэзии С. Т. Колриджа в развитии, в связи с эволюцией его философских взглядов, в контексте философско-эстетических и литературно-теоретических исканий эпохи английского романтизма позволяет сформулировать следующие основные выводы работы.

1. Философская поэзия С. Т. Колриджа отражает сложный процесс становления теории органического единства или динамической философии поэта, вобравшей в себя идеи философов разных направлений и эпох (идеалистов и материалистов, эмпириков и мистиков, рационалистов и сенсуалистов), однако представляющей собой глубоко оригинальное и продуктивное целостное философско-религиозно-этическое учение.

2. Философско-эстетические взгляды С. Т. Колриджа в разные периоды его жизни и творчества в контексте идеологических исканий эпохи определялись степенью взаимосвязи с идеями античных (Платон, Плотин), английских (Дж. Локк, Дж. Беркли, Д. Хартли, Д. Юм), немецких (И. Кант, И. Фихте, Ф. Шеллинг) философов.

3. Основные категории и понятия системы философско-эстетических взглядов С. Т. Колриджа выражают тетрарный способ мышления поэта (протезис – тезис – антитезис – мезотезис / синтез), наследующий и обогащающий традиционный триадный способ мысли (христианская Троица, логическая триада в европейской философии).

4. Художественная модель мира и способ философско-эстетического мышления С. Т. Колриджа описывается через категории божественной тетрады – оригинального открытия английского поэта.

5. Определяющее значение в эволюции философской поэзии С. Т. Колриджа имеет соотношение способа лирического переживания (эготизм – имперсонализм), способа поэтического мышления (символ – аллегория), темы (философско-эстетическая – этико-религиозная).

6. Поэмы «Старый мореход», «Кристабель», «Кубла Хан» представляют собой триптих, объединенный единством философской проблематики, художественных задач, поэтико-стилистических приемов, системы образов, концепции героя и автора.

7. Традиционное деление поэтического творчества С. Т. Колриджа на период расцвета (до 1800) и период заката (после 1802) опровергается в результате глубокого анализа стихотворений хайгейтского периода, демонстрирующих новый качественный уровень жанровых форм, стилистических приемов, образного мышления, способа лирического переживания и являющих собой органичное завершение единой в своем развитии философской поэзии или поэтической философии английского романтика («Сад Боккаччо»).

8. Философская концепция Бога в творчестве полярных фигур английского романтизма — С. Т. Колриджа и Дж. Г. Байрона — проясняет философско-эстетические противоречия в английском романтизме, выраженные в дуалистической, деистической, рационалистической природе воззрений у Дж. Г. Байрона и монистической, органицистской, трансцендентальной — у С. Т. Колриджа.

9. Влияние С. Т. Колриджа на стилевые искания английских романтиков имеет всепроникающий характер, поскольку выдающийся поэтический гений и поразительная эрудиция позволяли ему свободно варьировать различные жанровые формы, строфические и ритмические решения, тропо-синтаксические новации, в каждом случае подчиняя стиль смыслу. Синтезирующая, объединяющая сила воображения помогала С. Т. Колриджу воспринимать достоинства елизаветинцев, метафизиков, классицистов, сентименталистов так же, как и отвергать их недостатки. Поэтическая открытость С. Т. Колриджа в сочетании со строгим вкусом и творческим даром гениального поэта явились основанием для его новаторских открытий, воспринятых В. Скоттом, П. Б. Шелли, Дж. Китсом, У. Вордсвортом, Дж. Г. Байроном. Имея в виду разграничение поэтов на два типа — шекспировский и мильтоновский, данное С. Т. Колриджем в «Литературной биографии», можно предположить большую близость С. Т. Колриджа мильтоновскому типу художника.

10. Эстетические категории и поэтико-стилистические принципы поэтов английского романтизма, сформированные под влиянием открытий С. Т. Колриджа в поэзии, философии, эстетике, теологии, нашли развитие в условиях новой литературной и социально-исторической ситуации (прафаэлиты, неоромантики, символисты).

ПЕРЕЧЕНЬ УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

CW – *Coleridge S. T.* The Collected Works / ed. by K. Coburn. London ; Princeton, 1969. 186 p.

CPW – *Coleridge S. T.* Complete Poetical Works : in 2 vol. / ed. by E. H. Coleridge. Oxford, 1912.

CL – *Coleridge S. T.* The Collected Letters : in 6 vol. / ed. by Earl L. Griggs. Oxford, 1956–1971.

SL – *Coleridge S. T.* Selected Letters. Oxford ; New York, 1988. 306 p.

UL – Unpublished Letters of S. T. Coleridge : in 2 vol. / ed. by Earl L. Griggs. London, 1932–1933.

N – *Coleridge S. T.* The Notebooks : in 4 vol. / ed. by K. Coburn. London, 1957–1973.

PL – The Philosophical Lectures of S. T. Coleridge (1818–1819) / ed. by K. Coburn. London, 1949. 480 p.

TT – *Coleridge S. T.* Table Talk and Omniana. Oxford, 1917. 306 p.

VP – *Coleridge S. T.* Verse and Prose. М., 1981. 448 p.

С – *Колридж С. Т.* Стихи. М., 1974. 280 с.

Б – *Байрон Дж. Г.* Собрание сочинений : в 4 т. М., 1981.

ЛБ – *Кольридж С. Т.* Избранные труды / сост. В. М. Герман [и др.]. М., 1987. 352 с.

Пл. – *Платон.* Собрание сочинений : в 4 т. / общ. ред. А. Ф. Loseva, В. Ф. Asmus, А. А. Taxo-Godi. М., 1990–1994. Т. 1. 1990. 860 с. Т. 2. 1993. 528 с.

Шел. – *Шеллинг Ф. В. Й.* Сочинения : в 2 т. / сост., ред. А. В. Гулыга. Т. 2. М., 1989. 636 с.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

І. ПРОИЗВЕДЕНИЯ С. Т. КОЛРИДЖА И АНГЛИЙСКИХ ПОЭТОВ

Английская и шотландская народная баллада / сост. Л. М. Аринштейн. — М., 1988. — 324 с.

Английские и шотландские баллады / отв. ред. В. М. Жирмунский, Н. Г. Елина. — М., 1973. — 202 с.

Английская лирика первой половины XVII века / сост. общ. ред. А. Н. Горбунова. — М., 1989. — 347 с.

Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века) / сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский. — М., 1981. — 688 с.

Байрон, Дж. Г. Избранная лирика / сост. А. М. Зверев. — М., 1988. — 246 с.

Байрон, Дж. Г. На перепутьях бытия... Письма. Воспоминания. Отклики / сост. А. М. Зверев. — М., 1989. — 428 с.

Байрон, Дж. Г. Собрание сочинений : в 4 т. / Дж. Г. Байрон. — М., 1981.

Китс, Дж. Стихотворения / отв. ред. Н. Я. Дьяконова. — Л., 1986. — 343 с.

Колридж, С. Т. Лекции о Шекспире и Мильтоне / С. Т. Колридж // Корабли мысли / сост., авт. послесл. В. В. Кунин. — М., 1986. — С. 71–76.

Кольридж, С. Т. Избранные труды / сост. В. М. Герман [и др.]. — М., 1987. — 352 с.

Кольридж, С. Т. Стихи / отв. ред. А. А. Елистратова. — М., 1974. — 280 с.

Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под общ. ред. А. С. Дмитриева. — М., 1980 — 639 с.

Пикок, Т. Л. Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла / Т. Л. Пикок. — М., 1988. — 422 с.

Писатели Англии о литературе (XIX–XX вв.) : сб. ст. / сост. К. Н. Атарова. — М., 1981. — 410 с.

Поэзия английского романтизма XIX века : пер. с англ. / вступ. ст. Д. Урнова, прим. Е. Витковского. — М., 1975. — 676 с.

Сидни, Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Ф. Сидни. — М., 1982. — 367 с.

An Anthology of English and American Verse / сост. В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский. — М., 1972. — 719 с.

Byron, G. G. Selections / G. G. Byron. — М., 1979. — 526 с.

Byron, G. G. The Complete Works of Byron / G. G. Byron. — Cambridge, 1933. — 1055 p.

Coleridge, S. T. Biographia Literaria / S. T. Coleridge. — London ; New York, 1956. — 303 p.

Coleridge, S. T. Coleridge's Miscellaneous Criticism / ed. by T. Middleton. — Harvard, 1936. — 478 p.

Coleridge, S. T. Lay Sermons / S. T. Coleridge. — Princeton, 1972. — 270 p.

Coleridge, S. T. Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets / S. T. Coleridge. — London, 1914. — 587 p.

Coleridge, S. T. Lectures 1795: On Politics and Religious / ed. by L. Patton and P. Mann. — Princeton, 1971. — 512 p.

Coleridge, S. T. Memoirs and Letters : in 2 vol. — London, 1873—1874.

Coleridge, S. T. On the Constitution of the Church and State / ed. by J. Colmer. — London, 1982. — 324 p.

Coleridge, S. T. Passages from the Prose and Table Talk / ed. with a Prefatory Note by W. H. Dircks. — London, 1894.

Coleridge, S. T. Selected Letters / S. T. Coleridge. — Oxford ; New York, 1988. — 306 p.

Coleridge, S. T. Table Talk and Omniana / S. T. Coleridge. — Oxford, 1917. — 306 p.

Coleridge, S. T. The Annotated «Ancient Mariner» / S. T. Coleridge. — New York, 1965.

Coleridge, S. T. The Collected Letters : in 6 vol. / ed. by Earl L. Griggs. — Oxford, 1956—1971. — Vol. 1—4.

Coleridge, S. T. The Collected Works / ed. by K. Coburn. — London ; Princeton, 1969. — 186 p.

Coleridge, S. T. The Golden Book of Coleridge / ed. with an introduction by Stopford A. Brooke. — London, 1895. — 289 p.

Coleridge, S. T. The Notebooks : in 4 vol. / ed. by K. Coburn. — New York, 1957—1973. — Vol. 1, 3. — 1957, 1970.

Coleridge, S. T. The Poetical and Dramatic Works of Samuel Taylor Coleridge : in 4 vol. / S. T. Coleridge. — London, 1880. — 289 p.

Coleridge, S. T. The Poetical Works : in 2 vol. / ed. by E. H. Coleridge. — Oxford, 1912.

Coleridge, S. T. The Poetry / S. T. Coleridge ; with an introduction of Dr. Garnett. — London, 1898.

Coleridge, S. T. The Watchman / ed. by L. Patton. — Princeton, 1970. — 313 p.

Coleridge, S. T. Verse and Prose / S. T. Coleridge. — M., 1981. — 448 p.

Hazlitt, W. Lectures on English Poets / W. Hazlitt. — London, 1922 — 134 p.

Keats, J. The Selected Poetry / ed. by Paul de Man. — New York, 1966. — 320 p.

Lamb, Ch. The Complete Works and Letters / Ch. Lamb. — New York, 1935. — 1124 p.

Romanticism. An Anthology / ed. by D. Wu. — Oxford, 1995. — 1142 p.

Scott, W. Poems / W. Scott. — Edinburg, 1879. — 671 p.

Seventeenth-Sentury English Poetry. The Annotated Anthology / ed. by T. Dawson, R. S. Dupree. — New York ; London, 1994. — 592 p.

Shakespeare, W. Hamlet. Macbeth / W. Shakespeare. — M., 1977. — 112 p.

Shelley, P. B. Poetry and Prose / P. B. Shelley. — M., 1959. — 720 p.

Shelley, P. B. The Complete Poetical Works / P. B. Shelley. — Oxford, 1919. — 260 p.

The Letters of Charles and Mary Anne Lamb : in 3 vol. / ed. by W. Edwin, Jr. Marrs. — Ithaca ; New York, 1975–1978.

The Philosophical Lectures of S. T. Coleridge (1818–1819) / ed. by K. Coburn. — London, 1949. — 480 p.

The Poetical Works of Coleridge, Shelley and Keats / S. T. Coleridge, P. B. Shelley, J. Keats. — Paris, 1829. — 1244 p.

Unpublished Letters of S. T. Coleridge : in 2 vol. / ed. by Earl L. Griggs. — London, 1932–1933.

II. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФИЛОСОФОВ

Аристотель. Поэтика / Аристотель // Сочинения : в 4 т. / Аристотель ; ред. А. В. Доватура. — М., 1976–1983. — Т. 4. — 1983. — С. 645–680.

Бёме, Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Я. Бёме. — М., 1990. — 415 с.

Вольтер. Философские сочинения / Вольтер. — М., 1988. — 750 с.

Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант // Сочинения : в 6 т. / И. Кант ; под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. — М., 1963–1966. — Т. 5. — 1966. — С. 158–521.

Платон. Собрание сочинений : в 4 т. / Платон ; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. — М., 1990–1994. — Т. 1. — 1990. — 860 с. ; Т. 2. — 1993 — 528 с.

Плотин. Сочинения / Плотин ; сост. М. Солопова. — СПб., 1995. — 670 с.

Фихте, И. Г. Избранные сочинения / И. Г. Фихте ; под ред. Е. Трубецкого. — М., 1916. — 521 с.

Флоренский, П. А. Имена / П. А. Флоренский // Опыты. Литературно-фило-софский ежегодник / отв. ред. А. В. Гулыга. — М., 1990. — С. 351–412.

Шеллинг, Ф. В. Й. Сочинения : в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг ; сост., ред. А. В. Гулыга. — М., 1987–1989. — Т. 2. — 1989. — 636 с.

Шеллинг, Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. — М., 1966. — 294 с.

Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. / Ф. Шлегель. — М., 1983. — Т. 1. — 479 с.

Шлейермахер, Ф. Д. Речи о религии к образованным людям, ее презиравшим. Монологи : пер. с нем. / Ф. Д. Шлейермахер. — М., 1911. — 391 с.

Юм, Д. Сочинения : в 2 т. / Д. Юм ; вступ. ст. А. Ф. Грязнова. — М., 1966. — Т. 1. — 733 с.

III. ЛИТЕРАТУРА О ТВОРЧЕСТВЕ С. Т. КОЛРИДЖА

Аникин, Г. В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века / Г. В. Аникин. — М., 1986. — 318 с.

Аникст, А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века / А. А. Аникст. — М., 1980. — 343 с.

Асмус, В. Платон / В. Асмус. — М., 1975. — 219 с.

Березкина, В. И. Из истории жанра эссе в английской литературе XVIII в. / В. И. Березкина // Филологические науки. — № 4. — 1991. — С. 52–54.

Берковский, Н. Я. Литературная теория немецкого романтизма / Н. Я. Берковский. — Л., 1934. — 333 с.

- Борхес, Х. Л.* Проза разных лет / Х. Л. Борхес. — М., 1984. — С. 202–205.
- Вайнштейн, О. Б.* Философия слова С. Т. Колриджа / О. Б. Вайнштейн // Историко-философский ежегодник / Ин-т философии Росс. акад. наук. — М., 1987. — С. 108–119.
- Ванслов, В. В.* Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. — М., 1966. — 402 с.
- Великий романтик. Байрон и мировая литература : сб. ст. / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; отв. ред. С. В. Тураев. — М., 1991. — 237 с.
- Волков, И. Ф.* Творческие методы и художественные системы / И. Ф. Волков. — М., 1989. — 251 с.
- Вопросы романтического метода и стиля / редкол.: Н. А. Гуляев (отв. ред.) [и др.] ; Калинин. гос. ун-т. — Калинин, 1978. — 172 с.
- Вулф, Т.* Жажда творчества / Т. Вулф. — М., 1989. — С. 223–339.
- Габитова, Р. М.* Философия немецкого романтизма / Р. М. Габитова. — М., 1978. — 288 с.
- Гадамер, Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. — М., 1991. — 367 с.
- Гадамер, Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. — М., 1988 — 700 с.
- Гайденко, П. П.* Парадоксы свободы в учении Фихте / П. П. Гайденко. — М., 1990. — 128 с.
- Гарнцев, М. А.* Проблема самосознания в западноевропейской философии / М. А. Гарнцев. — М., 1987. — 215 с.
- Гарэн, Э.* Проблемы итальянского Возрождения / Э. Гарэн. — М., 1986. — 393 с.
- Гачев, Г. Д.* Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа / Г. Д. Гачев. — М., 1972. — 200 с.
- Гелашвили, М. А.* Особенности творческого метода С. Т. Кольриджа : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.01.05 / М. А. Гелашвили ; Тбилис. гос. ун-т. — Тбилиси, 1983. — 19 с.
- Голосовкер, Я. Э.* Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. — М., 1987. — 217 с.
- Горфункель, А. Х.* Философия эпохи Возрождения / А. Х. Горфункель. — М., 1980. — 368 с.
- Гулыга, А. В.* Шеллинг / А. В. Гулыга. — М., 1984. — 317 с.
- Длугач, Т. Б.* И. Кант: от ранних произведений к «Критике чистого разума» / Т. Б. Длугач. — М., 1990. — 136 с.
- Дмитриев, А. С.* Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля / А. С. Дмитриев. — М., 1974. — 118 с.
- Дьяконова, Н. Я.* Английский романтизм: проблемы эстетики / Н. Я. Дьяконова. — М., 1978. — 208 с.
- Дьяконова, Н. Я.* К вопросу о литературной теории английского романтизма (эстетические взгляды Дж. Китса) / Н. Я. Дьяконова // Вестник ЛГУ. — 1959. — № 2. — 232 с.
- Дьяконова, Н. Я.* Китс и его современники / Н. Я. Дьяконова. — М., 1973. — 210 с.
- Дьяконова, Н. Я.* Лирическая поэзия Байрона / Н. Я. Дьяконова. — М., 1975. — 178 с.
- Дьяконова, Н. Я.* Лондонские романтики и проблемы английского романтизма : автореф. дис. ... канд. фил. наук / Н. Я. Дьяконова ; Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. — Л., 1970 — 37 с.

Дьяконова, Н. Я. Спорные вопросы английского романтизма / Н. Я. Дьяконова // Филологические науки. — 1970. — № 4. — С. 41–51.

Дьяконова, Н. Я. Эстетические взгляды Кольриджа и Вордсворта / Н. Я. Дьяконова // Филологические науки. — 1967. — № 4. — С. 14–32.

Европейский романтизм / отв. ред. И. Неупокоева, И. Шетер. — М., 1973. — 495 с.

Елистратова, А. А. Наследие английского романтизма и современность / А. А. Елистратова. — М., 1960. — 505 с.

Есаулов, Н. Н. К вопросу о генезисе английского романтизма / Н. Н. Есаулов // Традиции и новаторство немецкого и английского романтизма конца XVIII — начала XIX века — Владимир, 1986. — С. 92–109.

Жерлицын, М. Кольридж и английский романтизм / М. Жерлицын. — Одесса, 1914. — 214 с.

Жирмунский, В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский. — Л., 1975. — 664 с.

Иванов, С. М. Абсолютное зеркало / С. М. Иванов. — М., 1986. — 191 с.

Иванов, С. М. Утро вечера мудренее / С. М. Иванов. — М., 1983. — 238 с.

Квятковский, А. Поэтический словарь / А. Квятковский. — М., 1966. — 377 с.

Клименко, Е. И. Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века / Е. И. Клименко. — Л., 1959. — 302 с.

Комарова, В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира / В. П. Комарова. — Л., 1989. — 200 с.

Котляревский, Н. Мировая скорбь. В конце прошлого и в начале нашего века / Н. Котляревский. — СПб., 1898. — 360 с.

Кузнецов, В. Н. Западноевропейская философия XVIII века / В. Н. Кузнецов, Б. В. Мееровский, А. Ф. Грязнов. — М., 1986. — 400 с.

Кузнецов, В. Н. Немецкая классическая философия второй половины XVIII — начала XIX века / В. Н. Кузнецов. — М., 1989. — 480 с.

Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М., 1987. — 752 с.

Лосев, А. Ф. История античной философии в конспективном изложении / А. Ф. Лосев. — М., 1989. — 205 с.

Макуренкова, С. Творчество Шекспира и Данна в системе художественных взглядов Колриджа / С. Макуренкова // Шекспировские чтения / Росс. акад. наук. — М., 1990. — С. 166–176.

Маттисен, Ф. О. Ответственность критики / Ф. О. Маттисен. — М., 1972. — 375 с.

Милош, Ч. «Достоевский и Сведенборг» / Ч. Милош // Иностранная литература. — 1992. — № 8. — С. 289–296.

Неизученные страницы европейского романтизма : сб. ст. / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; редкол.: Ю. А. Кожевников [и др.]. — М., 1975. — 351 с.

Некрасова, Е. А. Романтизм в английском искусстве. Очерки / Е. А. Некрасова. — М., 1975. — 255 с.

Неупокоева, И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра / И. Г. Неупокоева. — М., 1971. — 520 с.

Павлычко, С. Д. Философская поэзия американского романтизма: Эмерсон, Уитмен, Дикинсон / С. Д. Павлычко. — Киев, 1988. — 227 с.

Попова, М. К. Аллегория в английской литературе Средних веков / М. К. Попова. — Воронеж, 1993. — 153 с.

Раушенбах, Б. В. Логика триединства / Б. В. Раушенбах // Техника — молодежи. — 1991. — № 8. — С. 24–25.

Саймонс, Дж. Карлейль / Дж. Саймонс. — М., 1981. — 288 с.

Самосознание европейской культуры XX в. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе : сб. / сост. Р. А. Гальцева. — М., 1991. — 384 с.

Сборник трудов к проблемам романтизма и реализма в зарубежной литературе конца XIX — начала XX века / М-во просвещения РСФСР ; Моск. обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской. — М., 1973. — 363 с.

Сидорченко, Л. В. Александр Поуп и художественные искания в английской литературе первой четверти XVIII века / Л. В. Сидорченко. — СПб., 1992. — 151 с.

Сидорченко, Л. В. Александр Поуп: в поисках идеала / Л. В. Сидорченко. — Л., 1987. — 184 с.

Современные зарубежные исследования по романтизму / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Ин-т славяноведения и балканистики ; отв. ред. А. В. Карельский. — М., 1976. — 234 с.

Соколов, В. В. Европейская философия XV–XVII веков / В. В. Соколов. — М., 1984. — 448 с.

Соловьева, Н. А. Английский предромантизм и формирование романтического метода / Н. А. Соловьева. — М., 1984. — 50 с.

Соловьева, Н. А. С. Т. Кольридж и ранний английский романтизм / Н. А. Соловьева. — М., 1980. — 48 с.

Соловьева, Н. А. У истоков английского романтизма / Н. А. Соловьева. — М., 1988. — 46 с.

Теория метафоры : сб. / под ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журинской. — М., 1990. — 512 с.

Толкиен, Дж. О волшебных сказках / Дж. Толкиен // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы / сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. — М., 1991. — С. 277–299.

Традиции и новаторство немецкого и английского романтизма конца XVIII — начала XIX века : сб. науч. тр. / редкол.: П. Б. Гурвич (отв. ред.) [и др.] ; Владимир. гос. пед. ин-т им. П. И. Лебедева-Полянского. — Владимир, 1986. — 146 с.

Тураева, З. Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика / З. Я. Тураева. — М., 1986. — 127 с.

Уайтхед, А. Н. Избранные работы по философии : пер. с англ. / А. Н. Уайтхед ; сост. И. Т. Касавин ; общ. ред. и вступ. ст. М. А. Киссея. — М., 1990. — 716 с.

Уоррен, Р. П. Поэма, порожденная чистым воображением. Опыт прочтения (1945–1946) / Р. П. Уоррен // Как работает поэт: статьи, интервью / Р. П. Уоррен ; сост., общ. ред. А. Н. Николюкина. — М., 1988. — С. 45–97.

Федоров, Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. — Рига, 1988. — 456 с.

Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. — 4-е изд. — М., 1980. — 444 с.

Хрулев, В. И. Романтизм как тип художественного мышления : учеб. пособие / В. И. Хрулев. — Уфа, 1985. — 80 с.

Чанышев, А. Н. Курс лекций по древней и средневековой философии : учеб. пособие / А. Н. Чанышев. — М., 1991. — 512 с.

Юнг, К. Г. Психология и поэтическое творчество / К. Г. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе : сб. / сост. Р. А. Гальцева. — М., 1991. — С. 103–119.

Якобсон, П. М. Психология художественного восприятия / П. М. Якобсон. — М., 1964. — 86 с.

Якобсон, Р. О. Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. — М., 1987. — 459 с.

Яковлева, Г. В. Эстетические взгляды С. Т. Кольриджа и его «Лекции о Шекспире» : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.01.05 / Г. В. Яковлева ; Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. — Л., 1975. — 17 с.

Ямпольский, М. Б. Литературный подтекст в структуре фильма / М. Б. Ямпольский // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. / отв. ред. В. Невердинова. — Таллин, 1985. — С. 110–112.

A Concordance to the Poetry of Samuel Taylor Coleridge / ed. by E. Logan. — London, 1940. — 901 p.

A Guide to English and American Literature / ed. by Meserole Harrison T. — London ; New York, 1979. — 334 p.

Abrams, M. H. Structure and Style in the Greater Romantic Lyric / M. H. Abrams // Romanticism and Consciousness / ed. by H. Bloom. — New York, 1970. — 201 p.

Adair, P. M. The Waking Dream. A Study of Coleridge's Poetry / P. M. Adair. — London, 1967. — 247 p.

Appleyard, J. A. Coleridge's Philosophy of Literature. The Development of a Concept of Poetry 1791–1819 / J. A. Appleyard. — Cambridge, 1965. — 266 p.

Ashton, R. The German Idea: four English Writers and the Conception of German Thought / R. Ashton. — Cambridge, 1980. — 245 p.

Ashton, R. The Life of S. T. Coleridge / R. Ashton. — Oxford, 1996. — 480 p.

Badawi, M. Coleridge: Critic of Shakespeare / M. Badawi. — Cambridge, 1957. — 222 p.

Baker, J. V. The Sacred River. Coleridge's Theory of the Imagination / J. V. Baker ; with an introd. by R. H. Fogle. — New York, 1957. — 308 p.

Barth, J. R. Coleridge and Christian Doctrine / J. R. Barth. — Cambridge, 1969. — 215 p.

Barth, J. R. The Symbolic Imagination: Coleridge and the Romantic Tradition / J. R. Barth. — Princeton, 1977. — 155 p.

Bate, W. J. Coleridge / W. J. Bate. — London, 1968. — 244 p.

Beer, J. B. Coleridge, the Visionary / J. B. Beer. — London, 1959. — 367 p.

Benouit, R. Single Nature's Double Name / R. Benouit. — Mouton, 1973. — 146 p.

Bodkin, M. A Study of «The Ancient Mariner» and of the Rebirth Archetype / M. Bodkin // Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination / M. Bodkin. — London, 1934. — 46 p.

Bostetter, E. E. The Nightmare World of the Ancient Mariner / E. E. Bostetter // Studies in Romanticism. — 1962. — Vol. I, iss. 4. — P. 241–304.

Brandl, A. S. T. Coleridge and the English Romantic School / A. Brandl. — London, 1887. — 392 p.

Brook, S. Theology in the English Poets: Cowper – Coleridge – Wordsworth and Burns / S. Brook. — London, 1974. — 398 p.

Brooks, C. The Language of Paradox / C. Brooks // Literary Theory. An Anthology / ed. by J. Rivkin, M. Ryan. — Oxford, 1998. — P. 58–69.

Bruner, Tave K. The Demon and the Poet: An interpretation of «The Rime of the Ancient Mariner» according to Coleridge's demonological Sources / Tave K. Bruner. — New York, 1983. — 148 p.

Campagnac, T. The Cambridge Platonists / T. Campagnac. — Oxford, 1901. — 327 p.

Carpenter, M. The Indifferent Horseman. The Divine Comedy of S. T. Coleridge / M. Carpenter. — London, 1954. — 368 p.

Charpentier, J. Coleridge, the Sublime Somnambulist / J. Charpentier. — New York, 1929. — 332 p.

Christensen, J. Coleridge's Blessed Machine of Language / J. Christensen. — London ; Ithaca, 1981. — 276 p.

Coleridge the Talker. A Series of Contemporary Descriptions and Comments / ed. by R. W. Armour, R. F. Howes. — New York ; London, 1969. — 480 p.

Coleridge, S. T. An Annotated Bibliography of Criticism and Scholarship : in 3 vol. / S. T. Coleridge. — London, 1976–1996. — Vol. 1. — 1976. — 382 p.

Coleridge's Imagination: Essays in Memory of Pete Laver / ed. by R. Gravil, L. Newlyn, N. Roe. — Cambridge, 1985. — 277 p.

Cooke, K. Coleridge / K. Cooke. — London, 1979. — 266 p.

Cornwell, J. Coleridge. Poet and Revolutionary 1772–1804: A Critical Biography / J. Cornwell. — London, 1973. — 430 p.

Cranston, M. The Romantic Movement / M. Cranston. — Oxford ; Cambridge, 1995. — 169 p.

Empson, W. The Ancient Mariner: An answer to R. P. Warren / W. Empson // The Strength of Shakspeare's Shrew. Essays, Memoirs & Reviews / W. Empson ; ed. by J. Haffenden. — Sheffield, 1996. — P. 129–156.

Everest, K. Coleridge's Secret Ministry: The Context of the Conversation Poems (1795–1798) / K. Everest. — New York, 1979. — 324 p.

Fogle, R. H. The Idea of Coleridge's Criticism / R. H. Fogle. — Berkeley ; Los Angeles, 1962. — 185 p.

Frye, N. A Study of English Romanticism / N. Frye. — New York, 1968. — 180 p.

Gerard, A. The Systolic Rhythm: The Structure of Coleridge's Conversational Poems / A. Gerard // Essays in Criticism / ed. by S. Perry, Ch. Ricks. — Oxford, 1960. — P. 154–175.

Gillman, J. The Life of S. T. Coleridge / J. Gillman. — London, 1838 — 212 p.

Gilpin, G. H. The Strategy of Joy: An Essay on the Poetry of S. T. Coleridge / G. H. Gilpin. — Salzburg, 1972. — 238 p.

Hamilton, P. Coleridge's Poetics / P. Hamilton. — Stanford, 1983. — 214 p.

Hanson, L. The Life of S. T. Coleridge. The Early Years / L. Hanson. — New York, 1962. — 575 p.

Happel, S. Coleridge's Religious Imagination / S. Happel // Salzburg Studies in English Literature : in 3 vol. / ed. by J. Hogg. — Salzburg, 1983. — Vol. 3. — P. 502–634.

Harding, A. J. Coleridge and the Idea of Love. Aspects of Relationship in Coleridge's Thought and Writing / A. J. Harding. — London, 1974. — 281 p.

- Harding, D. W.* The Theme of the «Ancient Mariner» / D. W. Harding // Experience into Words: essays on poetry / D. W. Harding. — London, 1963. — P. 51–64.
- Haven, R.* Patterns of Consciousness: An Essay on Coleridge / R. Haven. — Cambridge, 1969. — 215 p.
- Heath, W.* Wordsworth and Coleridge. A Study of Their Literary Relations in 1801–1802 / W. Heath. — Oxford, 1970. — 182 p.
- Holmes, R.* Coleridge: Early Visions / R. Holmes. — London, 1990. — 409 p.
- Howard, G.* Coleridge's Idealism: A Study of Its Relationship to Kant and to the Cambridge Platonists / G. Howard. — Boston, 1924. — 98 p.
- Jackson, J. R.* Method and Imagination in Coleridge's Criticism / J. R. Jackson. — London, 1969. — 205 p.
- Jenkins, P. M.* Coleridge's Literary Theory: The Chronology of its Development, 1790–1818 / P. M. Jenkins. — Fairfield, 1984. — 210 p.
- Knapp, S.* Personification and the Sublime / S. Knapp. — London, 1985. — 301 p.
- Lennard, J.* The Poetry Handbook. A Guide to Reading Poetry for Pleasure and Practical Criticism / J. Lennard. — Oxford, 1996. — 229 p.
- Levere, T. H.* Poetry Realized in Nature: S. T. Coleridge and Early Nineteenth-Century Science / T. H. Levere. — Cambridge, 1981. — 271 p.
- Lowes, J. L.* The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination / J. L. Lowes. — Boston ; New York, 1927. — 639 p.
- Lucy, N.* Postmodern Literary Theory: An Introduction / N. Lucy. — Oxford, 1997. — 283 p.
- Magnuson, P.* Coleridge and Wordsworth: A Lyrical Dialogue / P. Magnuson. — Guildford ; Princeton, 1988. — 330 p.
- Magnuson, P.* Coleridge's Nightmare Poetry / P. Magnuson. — Charlottesville ; Virginia, 1974. — 133 p.
- McFarland, T.* Coleridge and the Pantheist Tradition / T. McFarland. — Oxford, 1969. — 394 p.
- McFarland, T.* Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge and Modalities of Fragmentation / T. McFarland. — Princeton, 1981. — 432 p.
- McKenzie, G.* Organic Unity in Coleridge / G. McKenzie. — Berkley, 1939. — 107 p.
- Mileur, J.-P.* Vision and Revision. Coleridge's Art of Immanence / J.-P. Mileur. — Berkley ; Los Angeles ; London, 1982. — 184 p.
- Mill, J. S.* Coleridge / J. S. Mill // Dissertations and Discussions : in 2 vol. / J. S. Mill — London, 1884. — Vol. 2. — P. 393–466.
- Modern Criticism of The Ancient Mariner / ed. by F. A. Pottle. — New York, 1960. — 263 p.
- Muirhead, J. H.* Coleridge as a Philosopher / J. H. Muirhead. — New York, 1954. — 189 p.
- Nethercot, A.* The Road to Tryermaine: A Study of the History, Background and Purposes of Coleridge's «Christabel» / A. Nethercot. — New York, 1962. — 230 p.
- New Perspectives on Coleridge and Wordsworth. Selected Papers / ed. by G. H. Hartman. — New York ; London, 1972. — 284 p.

Orsini, G. N. G. Coleridge and German Idealism / G. N. G. Orsini. — London ; Amsterdam, 1969. — 308 p.

Parker, R. Coleridge's Meditative Art / R. Parker. — Ithaca ; London, 1975. — 270 p.

Parrish, S. M. The Art of the Lyrical Ballads / S. M. Parrish. — Cambridge, 1973. — 250 p.

Pater, W. Coleridge's Writings. Westminster Review (Jan. 1866) / W. Pater // Essays on Literature and Art / ed. by J. Uglow. — London, 1973. — P. 106–132.

Piper, H. W. The Singing of Mount Abora. Coleridge's Use of Biblical Imagery and Natural Symbolism in Poetry and Philosophy / H. W. Piper. — London ; Toronto, 1987. — 124 p.

Pre-romanticism in English Poetry of the Eighteenth Century / ed. by J. R. Watson. — London, 1984. — 263 p.

Prickett, S. Coleridge and Wordsworth. The Poetry of Growth / S. Prickett. — Cambridge, 1970. — 214 p.

Raine, K. Coleridge / K. Raine. — London, 1967. — 109 p.

Read, H. Coleridge as Critic / H. Read. — London, 1949. — 223 p.

Richards, I. A. Coleridge on Imagination / I. A. Richards. — London, 1934. — 642 p.

Richards, I. A. Coleridge: His Life and Work / I. A. Richards // The Portable Coleridge / I. A. Richards. — New York, 1950. — P. 13–31.

Robinson, H. C. On Books and their Writers / H. C. Robinson ; ed. by E. J. Morley. — London, 1938. — P. 832–836.

Roe, N. Wordsworth and Coleridge: The Radical Years / N. Roe. — Oxford, 1988. — 306 p.

Rookmaaker, H. R. Towards a Romantic Conception of Nature: Coleridge Poetry Up to 1803: A Study in the History of Ideas / H. R. Rookmaaker. — Amsterd ; Philadelphia, 1984. — 214 p.

Rubinstein, A. T. The Great Tradition in English Literature / A. T. Rubinstein. — New York, 1953. — 946 p.

Ruskin, J. The Art of England Lectures Given in Oxford / J. Ruskin. — London, 1893. — 218 p.

Rzepka, C. J. The Self As Mind: Vision a Identity in Wordsworth, Coleridge and Keats / C. J. Rzepka. — London ; Cambridge, 1986. — 286 p.

Saintsbury, G. A Short History of English Literature / G. Saintsbury. — London, 1907. — 818 p.

Salingar, L. G. Coleridge: Poet and Philosopher / L. G. Salingar // The Pelican Guide to English Literature. From Blake to Byron / ed. by B. Ford. — London, 1957. — P. 174–184.

Schneider, E. Coleridge, Opium and «Kubla Khan» / E. Schneider. — New York, 1966. — 377 p.

Shepherd, R. H. The Bibliography of Coleridge / R. H. Shepherd. — London, 1970. — 95 p.

Southall, R. Literature the individual and society / R. Southall. — London, 1977. — 140 p.

Stevenson, W. Divine Analogy: A Study of the Creation Motive in Blake and Coleridge / W. Stevenson. — Salzburg, 1972. — 403 p.

Stevenson, W. Nimbus of Glory: A Study of Coleridge's Three Great Poems / W. Stevenson. — Salzburg, 1983. — 98 p.

Stokoe, F. W. German Influence in the English Romantic Period, 1788–1818 / F. W. Stokoe. — Cambridge, 1926. — 216 p.

Studies by Several Hands on the Hundredth Anniversary of S. T. Coleridge's Death / ed. by E. Blunden, E. L. Griggs. — London, 1934. — 243 p.

Sultana, D. S. T. Coleridge in Malta and Italy / D. Sultana. — Oxford, 1969. — 429 p.

The Blackwell Companion to the Enlightenment / ed. by J. W. Yolton. — Oxford, 1998. — 581 p.

The Pelican Guide to English Literature : in 8 vol. / ed. by B. Ford. — London, 1955–1983. — Vol. 5. — 1967. — 314 p.

Trott, N. The Coleridge Circle and the «Answer to Godwin» / N. Trott // The Review of English Studies / ed. by T. Keymer [et al.]. — Vol. XLI, iss. 162. — P. 212–229.

Twentieth Century Interpretations of «The Rime of the Ancient Mariner»: A collection of critical essays / ed. by J. D. Boulger. — Englewood Cliffs, 1969. — 120 p.

Victorovska, I. V. Poetry of English Romanticism / I. V. Victorovska. — Lvov, 1970. — 237 p.

Watson, G. Coleridge the Poet / G. Watson. — London, 1966. — 147 p.

Whalley, G. Coleridge and Sara Hutchinson and the Asra Poems / G. Whalley. — Toronto, 1955. — 188 p.

Whalley, G. The Mariner and the Albatros / G. Whalley // University of Toronto Quarterly / ed. by J. S. Brett. — 1947. — Vol. XVI. — P. 32–50.

Wheeler, K. «Kubla Khan» and the Art of Thingifying / K. Wheeler // Romanticism: a critical reader / ed. by W. Duncan. — Oxford ; Cambridge, 1995. — P. 123–151.

Wheeler, K. The Creative Mind in Coleridge's Poetry / K. Wheeler. — Cambridge, 1981. — 189 p.

Wordsworth, D. Recollections of a Four Made in Scotland / D. Wordsworth. — Edinburgh, 1874. — 308 p.

Yarlott, G. Coleridge and the Abyssinian Maid / G. Yarlott. — London, 1967. — 333 p.

Piper, H. W. Nature and the Supernature in «The Ancient Mariner» / H. W. Piper. — London, 1955. — 30 p.

Научное издание

Шахназарян Наринэ Мартирововна

ФИЛОСОФСКАЯ ПОЭЗИЯ С. Т. КОЛРИДЖА

Редактор *Д. В. Мацур*
Художественный редактор *Т. Ю. Таран*
Компьютерная верстка *Е. В. Севрук*
Корректор *О. В. Лысковец*

Подписано в печать 28.12.2020. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.

Печать цифровая. Усл. печ. л. 14,18. Уч.-изд. л. 16,07.

Тираж 45 экз. Заказ 8432.

Белорусский государственный университет.
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Издательско-полиграфическое частное унитарное предприятие «Донарит».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/289 от 17.04.2014.
Ул. Октябрьская, 25, офис 2, 220030, г. Минск, Республика Беларусь.